Los arquetipos

Elemire Zolla

Monte Avila Editores

ELEMIRE ZOLLA

LOS ARQUETIPOS

Traducción Esdras Parra

MONTE AVILA EDITORES, C.A.

VLADIMIR OROPEZA H. 08/09/25

Título original: **Archetypes**

© George Allen & Unwin (Publishers) Ltd, 1981

Traducción del inglés: Esdras Parra

Depósito Legal, If 83-3.597

© 1983, **MONTE AVILA EDITORES, C.A.**
Apartado Postal 70712
Caracas 1071-A / Venezuela

Portada / Víctor Viano
Impreso en Venezuela por Editorial Arte
Printed in Venezuela

I

EXPERIENCIA METAFISICA

1. *Experiencia metafísica*

Cuando la psiquis perceptora y las cosas que ella percibe, sujeto y objeto, se absorben y se funden entre sí, lo que tiene lugar puede llamarse "experiencia metafísica". Creo que ésta es una buena denominación, aunque debiera examinarse y reemplazarse de vez en cuando antes de que resulte vacía o chillona, antes de que se dé por supuesta. En sánscrito sería: *asamprajñasamadhi.* El sánscrito es el mejor instrumento para tratar este tópico. Se ha señalado que lo que las lenguas occidentales encierran groseramente bajo la palabra "conciencia", el sánscrito prodiga con veinte términos diferentes, exactos y claramente definidos.

La palabra *asamprajñasamadhi* está compuesta de una serie de términos, cada uno de los cuales le añade un toque al significado general.

Samadhi es lo que recoge la mente, lo que se independiza de todo aquello con lo que la asaltan el ojo errante, el oído ansioso, la lengua degustadora, la piel sensible, y más profundamente aún, el incansable recuerdo y la imaginación sin freno, y se vuelve la mente hacia dentro como una tortuga que esconde la cabeza, la cola y las patas, aislándose de lo que pudiera estar golpeando su caparazón. La mente alejada se concentra en su propio colorido interior, se absorbe en su propia identidad e

igualdad autoexistentes. La igualdad y *samadhi* vienen de la misma raíz *.

Dentro de *samadhi* el yo unificado y compacto puede decir "Yo soy", *pero ya no* "Yo soy esto o eso".

No se trata de una pérdida. Las palabras que hemos usado hasta ahora: "recoger", "esconder", "desprendimiento", no debieran transmitir una idea de pobreza sino de un enriquecimiento, de un júbilo ascendente. "Yo soy" es anterior y más vasto que "Yo soy esto" o "Yo soy eso". Denota una libertad, una potencialidad, una autonomía, no está limitado por la verbalización. Las fronteras entre el yo individual y el ser son ignoradas y desaparecen. Las sensaciones están allí, como siempre, sólo que la mente está ahora íntegra, como nunca hasta ese momento, indiferente a ellas, insensible a ellas, permitiendo que surjan y se disipen sin ser estropeadas por sus propios esfuerzos y juicios, ni perturbadas por ningún compromiso o preocupación, abandonadas a la frescura de sus orígenes, limpias de cualquier comentario o palabra inútil. Las sensaciones ya no son percibidas como algo extraño, externo, de modo tal que la mente pasa a ser literalmente una. Puede que aparentemente esté ocupada en percibir los sucesos, e incluso lleva a cabo esta operación con una lucidez y prontitud incomparables, pero permanece intocada, no fragmentada, enteramente desinteresada de los resultados. Ha olvidado lo que significa la inquietud.

El *samadhi* es difícil de describir porque nada de él necesita trascender exteriormente. Carece de marcas de identificación. Por otra parte, como realidad interior es una actitud total que desafía todas las violentas formulaciones binarias opuestas.

Es la conciencia de sí mismo del yo, pero también la absoluta impersonalidad.

Es *yo soy,* pero igualmente *qué es.*

---

* En inglés hay una correspondencia de sonidos *same* y *samadhi.*

Dentro del *samadhi,* la psiquis puede estar concentrada en la realización estática de la unidad, tanto de su propia unidad, como de la unidad de sí misma en el mundo, pero, aparte de esto, puede también identificarse suave y sistemáticamente con el fluir de los sucesos. Estos se contemplan ahora como manifestaciones del ser, del ser universal puro, que lo abarca todo, que es el yo-*samadhi.* El yo-*samadhi* es un yo que no juzga, que ya no se molesta en diferenciar lo bueno de lo malo ni las otras dicotomías, pero que detecta la unidad de todo. Viviendo "en el punto inmóvil del mundo que gira", es consciente de los sucesos hasta donde necesite serlo, pero sin tener que concentrarse en ellos. En su serenidad y amplitud, deja que fluyan hacia sí mismo; es un mar que no opone resistencia, un espejo claro y brillante.

El reverso de *samadhi* es lo que la psiquiatría denominaba con el anticuado término de "neurastenia", una obstinación en detenerse a examinar los sucesos, un aferrarse, una lucha cuerpo a cuerpo, una reiteración en las sensaciones. En la neurastenia, cada percepción es pasada por un tamiz, cada imagen caprichosa es acariciada, arrastrada hacia el centro de la propia conciencia. La mente ahíta, vacila y se entrega a los sueños diurnos. La paradoja del neurasténico es que está hundido en la insignificancia de lo meramente objetivo, perdido en la niebla de la fantasía. ¿Qué es este inútil e implacable menudeo de la existencia completamente desamparada por la meditación, totalmente ajena al recuerdo, ausente del menor asomo de *samadhi,* sino el infierno en la tierra? Con horror y piedad supremos, Tolstoy plasmó la neurastenia en su máxima exasperación al describir los últimos días macilentos y narcotizados de Anna Karenina. Joyce se deleitó en escudriñar sus untuosas fermentaciones psíquicas, como si para él no existiera nada más. La neurastenia es el producto de una exposición y una vulnerabilidad totales a las sensaciones y fantasías; encadena la mente y la psiquis a la multiplicidad atormentada e irredimible de un mundo ajeno. El *samadhi* en cambio roza la realidad,

que no se cree diferente de sí misma; de modo tranquilo, reposado y visible respira y exhala el mundo. A los oficiales navales se les enseña *samadhi* durante los entrenamientos en la búsqueda de submarinos, haciendo que su vista descanse en el horizonte lejano sin fijarla en parte alguna del mar, los monjes reciben enseñanza en el arte de no volver jamás sobre los sucesos pasados, de evitar la complacencia y la timidez elevándose vertiginosamente por encima del fluir de la realidad, y rechazando el revoloteo de las fantasías diurnas. Los monjes karmapa del Tibet tienen una deliciosa receta de *samadhi*: cuando uno se siente embotado, meditar que tiene un frijol blanco en mitad de la frente; cuando se siente agitado, imaginar un frijol negro en el extremo de la columna vertebral y concentrarse en eso; cuando se siente agitado y torpe, el frijol será azul celeste y hay que colocarlo en el extremo de la propia sombra, en frente de uno.

Cuando la neurastenia del mono, que la mayoría de los hombres lleva en sus espaldas, se ha disuelto en el aire, ya no hay necesidad de jugar con los frijoles. Uno puede ahora, como dice Marianna Moore:

> volar
> hacia el heno metafísico recién cortado,
> hacia la fragancia de la madreselva o el bosque.

Cuando las búsquedas y los ajustes neurasténicos cesan, la mente se vuelve insólita e incluso preconscientemente aguda. Santa Teresa freía huevos durante sus éxtasis y retiraba la sartén en el momento preciso.

El Vedante habla de la mente que se coloca a sí misma más allá de la dualidad de la conciencia y la inconciencia, del sueño y el estado de vigilia. Los *anastenarides* griegos, que caminan sobre el fuego, asombran a los espectadores por ponerse en trance y al mismo tiempo permanecer alerta. Es justamente en estado natural y sin ego que la mente capta las verdades en un relámpago. El *samadhi* es la unificación y la quietud, lo contrario del

letargo, incluso si algunas veces se asemeja al coma. El estupor y el estado de letargo de una mente ensimismada da dos mundos diametralmente opuestos, pero la gente condicionada para apreciar modos de vida tensos, deliberados y restringidos, tiende a confundirlos.

La interioridad y la entrega al *samadhi* son las condiciones de las comprensiones rápidas, de la suerte, de las intervenciones vigorosas; el azar exacto y el golpe definitivo y final son su privilegio. Un paradigma del *samadhi* es el arte japonés de la arquería, que consiste en desviar la mente de la flecha y convertirse en el blanco. A través de la fusión completa, el *samadhi* comprende la esencia de las cosas y de los sucesos, sintiéndose en su origen, como su creador. Es una auto-absorción desinteresada dentro de la individualidad que es el ser como tal, en sí mismo.

Se puede vivir con una persona que esté en *samadhi* sin que nunca pueda darse cuenta. La intensidad con que enfrenta los sucesos puede confundirse con el interés y la participación activas, con la distancia para el letargo.

Pero en los conciertos tenemos una oportunidad para aislar y señalar el *samadhi.*

El instante que sigue al momento en que la ejecución termina, está lleno de la sustancia de la música, desborda con sus significados. Las insinuaciones que brotaron y vibraron en la nota final se han disipado: durante una fracción de segundo ya no se escuchan más sonidos; sólo ha quedado su significación. El concierto ha terminado, pero todavía los aplausos no se atreven a irrumpir. La esencia, la emoción todavía persisten después y más allá de la última vibración. La pieza está condensada, resumida ante nosotros, dentro de nosotros, tal como se apareció compacta y en germen ante el compositor, dentro de él, en el instante en que alargó la mano para anotarla.

En ensamblaje progresivo de la ejecución ha llegado a su inaudible clímax, ha alcanzado su descanso silencioso, y en el vacío la esencia activante de la música, su verda-

dero ser, queda libre. Esto *es* lo que se desplegó lentamente en el curso de las fluctuaciones y oleadas sinuosas de la melodía. Durante un instante de arrebato, toda la composición está inaudible y preacústicamente presente. El oyente está aunado no tanto con la música, que ya se ha tocado, sino con su ser más interior, que la hizo posible, que la impulsó a su existencia: más con el *cómo* que con lo *qué* es.

El estallido de los aplausos que ahora le sigue es el reconocimiento de la intolerable felicidad, de la completa fusión del oyente con la música, del sujeto con el objeto.

La misma fusión tiene lugar no sólo al final, sino relativa y proporcionalmente en cada una de las pausas. Shelley sugiere a través de Ion:

> Escuchad también
> cómo cada pausa está henchida de sugeridas notas,
> de claros, acerados, gélidos, agudos y excitantes
> tonos que perforan los sentidos y alojan dentro
> del alma.

El conocedor y lo conocido, el uno mismo y el ser mismo se vuelven uno y lo mismo en el *samaprajñasamadhi,* el *samadhi* del conocimiento *(prajña)* de la igualdad *(sam)* del conocedor y lo conocido; de la individualidad final que es, por una parte, identidad como tal, y por la otra ser como tal.

Cuando los tres —el ser real, conocido, el conocedor divino y la belleza, la felicidad del conocimiento— se combinan y se convierten en uno, todo recuerdo de la individualidad particular, limitada y personal desaparece, de modo que la partícula negativa *a-* se prefija y resulta la palabra compuesta *asamaprajñasamadhi.* Su ilustración patética es el oyente embelesado, aplaudiendo de modo irresistible, los ojos bañados en lágrimas, más allá de sí mismo, por encima de todo recuerdo de sí mismo.

2. *Pérdida del rostro*

La experiencia metafísica implica entonces una experiencia que trasciende a la persona, quien más tarde puede recordarla como algo que aparentemente ha tenido lugar relacionada de algún modo con él o ella; consiste en una conciencia del ser a punto de manifestarse en su unidad germinal, una unidad que es la tríada del conocedor, lo conocido y el conocimiento unidos en un estrecho abrazo. Puede describirse como estar en una condición de pre-encarnación elevada, donde las limitaciones y las ilusiones, los nombres y las formas se ignoran. Los sentimientos y los pensamientos están en este nivel en una escala infinita, ilimitada, sin comprometerse con las preocupaciones menores y no esenciales e inesenciales. La mente es pura música que fluye, su canto está aunado a la melodía oculta del mundo circundante: que el verdadero músico descubre sin agregar una sola nota propia. La música identifica *cómo* son las cosas, antes de lo *que* las cosas son; captura la cualidad que hace de los sucesos lo que son, antes que su apariencia circunscrita, la cual, separada de su cualidad, no es sino un nombre ficticio pegado a una forma ilusoria.

La vida real la componen la tríada de conocedor, lo conocido y el conocimiento, no circunscrita a un nombre ni a una forma: es el canto puro del mundo. Desde aquí, el hombre cae en la ilusión diaria de los nombres y las formas, "abre sus ojos", como sugiere la serpiente, dividiendo el ser, a través del "conocimiento del bien y del mal", en nombres y formas opuestos.

La experiencia metafísica consiste precisamente en negarse a la caída, en permanecer en equilibrio, hasta donde sea posible, por encima y dentro de la música.

Desde luego, la caída tiene lugar, pero puede ignorarse mejor de lo que comúnmente se cree. El nombre y la forma se le imponen a todas las cosas que entran en el mundo de los nombres y las formas, pero si el oído interior todavía se apega a la melodía secreta, que no es

otra cosa que el fluir del mundo, uno permanece interiormente libre —no importa la máscara que haya asumido. Uno no es los yos sociales que puede recoger. Uno no tiene rostro; debajo de la máscara sólo hay música, un vacío resonante.

Las mentes embotadas y mundanas olvidan todo esto y su máscara social se convierte en la piel de su cara. De modo que se aterrorizan ante la idea de que en algún momento les puede ser arrancada, ante la posibilidad de perder el rostro. Cuando uno ha alcanzado la experiencia metafísica, la cara no es sino la máscara que toma casualmente al azar en el umbral de un mundo caído —donde uno usa, o mejor, deja que la forma de uno use los engaños de nombres y formas, pero sin olvidar que todo es mentira.

La forma y el nombre que uno casualmente recoge en un mundo caído, contemplados desde este momento eterno de la música donde en realidad uno vive, no son sino una manchita en el espacio infinito, no necesariamente más "propios" que cualquier otro nombre o forma, que cualquier otra cara. ¡Qué alivio!

Incluso en los movimientos de gran intensidad de la vida ordinaria, uno siente un vivo deseo por desprenderse de la propia persona. Hasta en las relaciones amorosas corrientes, las personas se comportan a veces de modo insensato y malvado porque sienten con demasiada intensidad el peso de las trabas de la individualidad. Uno de los personajes femeninos de *El bosque de la noche,* atrapado por una actitud análoga, dice sobre su amante: "Le haré algo que jamás sea capaz de perdonar, de modo que podamos comenzar de nuevo como extraños".

Una vez que uno ha quedado sin rostro, despojado de su propia persona, ya no siente ningún orgullo por haber tenido ciertos padres o haber nacido en cierto lugar. Al llegar aquí, uno dice con jactancia: "el sol es mi padre y la luna es mi madre", o "yo he nacido del Padre Cielo y de la Madre Tierra". De este modo uno arroja su historia personal como una carga fastidiosa.

Hay una obra de teatro polaca en la que cada actor lleva consigo un títere fláccido. De repente, una de las actrices comienza a bailar un vals absurdo y sin sentido y el títere empieza a moverse. No pasa mucho tiempo sin que sean los títeres los que llevan a los actores, tal como los hombres son llevados por sus biografías.

3. *La cara que uno tenía antes de nacer*

Con el primer estallido de libertad, el títere cae al suelo; uno deja de identificarse con su biografía. Las historias personales de la gente son translúcidas. Son sueños, juegos, bromas y sobre todo cuando narran las leyendas de nuestras personalidades groseras y vulgares, las leyendas de nuestra tribu o de nuestro planeta. Los políticos tratan esas cosas como lo que son, y las moldean a su gusto como masas de arcilla para ajustarlas a las necesidades del momento.

La historia universal es un juguete en manos de adultos con personalidad abstracta y obsesionados por el poder, quienes no encuentran descanso hasta que la historia, que es una quimera, sea concebida como algo dócil para sus altisonantes fantasías: algún poema vacilante escrito por alguien muy parecido a ellos mismos, alguna invención mecánica o una rueda mellada. Comprimirán al mundo hasta lograr introducirlo a través del embudo de la evolución progresiva, le darán vueltas de aquí para allá para acomodarlo a ciclos giratorios, o lo lanzarán hacia una espiral ascendente, o lo arrojarán en un remolino.

Uno se aburre de todo esto y lo desecha por pura integridad intelectual.

Desde un punto de vista más consciente, el maestro del Vedanta, Nisargadhatta Maharai, he hecho la siguiente observación: "¿Por qué tengo yo que inventar normas de creación, de evolución o de destrucción? El mundo

lo llevo dentro de mí. No le temo ni siento deseos de encerrarlo dentro de una imagen mental".

Esta afirmación implica que lo que uno experimenta depende de cómo lo concibe. Uno no puede dejar de concebir, pero tiene libertad para concebir como quiera y lo que quiera. Son muy pocos los que se arriesgan a afirmar su libertad de concebir. La mayoría de la gente es engreída, pero se arregla con las tontas y absurdas imágenes que tiene de sí. Los delirios de grandeza son un error, no en sí mismos, pero no como tales, sino porque con la misma energía uno puede tener visiones mucho más elevadas. La doctrina del Vedanta sugiere que uno sienta el mundo dentro de uno y no lo contrario al revés; que se identifique con la eternidad, con el infinito ilimitado. El infinito es algo que uno proyecta en el mundo exterior, del cual uno se aparta. Una vez apartado, el infinito se convierte en una contradicción en sus términos, en una cantidad finita: lo máximo que podemos alcanzar es un 10^{10} de años luz, un 10^{28} de cm en dirección hacia fuera, y un 10^{-14} cm en dirección hacia dentro; la diferencia intermedia de un 10^{42} cm es todo lo que las computadoras pueden extraer de los números. El verdadero infinito está vacilante en la mente. Lo tiene quien lo conciba, de modo que la identificación con el infinito no es más que reconocimiento de un hecho.

"Soy infinito" es una verdad simple, pero uno es sensato al reconocerla. Si uno logra llevarla a cabo como una experiencia viva, tendrá la oportunidad de hacer una ganancia infinita.

La misa trata de transmitir lo mismo a través de una pantomima, puesto que el hombre es por naturaleza un reclamador podría también reclamar para sí la Totalidad, y la forma de hacerlo es uniéndose, integrándose, convirtiéndose en la misma Totalidad autosuficiente y autodevoradora. Para evitar la inflación del ego, Jung señaló que el hombre debiera suponer el proceso sin desearlo o llevarlo a cabo, porque él sólo colabora con la pantomima de los símiles poderosos, de los padres que torturan a

sus hijos, de los hermanos caníbales, de las conciencias autodestructivas.

El individuo que tiene éxito en convertirse en el universo, vence el terror central y abstracto del hombre, la raíz del miedo en su corazón, que es el resultado de sentirse separado y aislado del mundo y, por tanto, de percibir una hostilidad cósmica e imprecisa a su alrededor. El miedo cósmico demuestra la necesidad que el hombre tiene de una estrecha identificación con el mundo. El diagnóstico habitual —ausencia de amor— es formalmente correcto, pero parece desesperadamente sentimental y no encierra la idea de la fusión del microcosmos con el macrocosmos.

Los grandes estafadores de mente universal, crecen y se hacen fuertes al amparo del temor primordial latente, amenazador, espantoso, para el que crean una "explicación del universo" que encierra al mundo, a la cosa temida, en una prisión mental. El desprendimiento se lleva a cabo mediante la propia identificación con la fuente del terror: la totalidad, la intemporalidad, lo ilimitado.

El arte audaz de concebir el universo como nuestro yo (verdadero) debiera enseñarse después que el aprendiz haya aceptado la idea básica del Vedanta, que sólo Shakespeare y Calderón divulgaron en Occidente; que la realidad y los sueños son lo mismo. Ambos se refutan entre sí. Tan pronto como uno ha concebido interiormente que en los sueños, la historia no es menos real que los sueños de la historia, las elaboraciones de la mente en estado de vigilia se pueden desechar con la misma facilidad con que se desechan los sueños al despertar.

Los defensores fanáticos de la sociedad se niegan a otorgarle a los sueños categoría de realidad, argumentando que se trata de asuntos puramente privados. Esto no viene al caso, y la afirmación en sí misma no es correcta. En las sociedades donde se les cultiva con devota emoción, los sueños son considerados como la más elevada forma de relación social. José se enteró del estado de

María, al soñar con el mismo ángel que le hizo la anunciación a ella. En las iniciaciones serias, es indispensable que el iniciado comparta sueños con el iniciador. Dos ejemplos tomados al azar: la consagración de Isis, que narra *El Asno de Oro*, precedida por una visita en sueños que la diosa hace, para anunciarles el mismo mensaje, al suplicante y al sacerdote; y la ceremonia de Hako de los indios Pawnee, en la que un grupo de devotos de la diosa se concentra en un hombre, que vive en un campamento distante, a quien quieren iniciar. Le envían a la diosa para que lo visite en sueños, y luego envían un grupo explorador para que monte las tiendas en los alrededores del campamento, a donde el hombre irá a reunirse con ellos, habiéndole anunciado la diosa su llegada.

Pero esto es relativamente simple. Para alcanzar la experiencia metafísica, la vigilia debiera ser igual, no sólo a los sueños, sino también al dormir. El maestro Vedanta, T. M. P. Mahadevan, sugiere que uno medite en la frase "yo he dormido felizmente", especialmente en el "yo" que ella implica. Es una experiencia interior que uno debiera ser capaz de recuperar si se abstrae tanto del yo de la vigilia como del yo del durmiente. El énfasis de la frase puede caer en el "yo" mismo: "*yo* he dormido felizmente". No es poca maravilla ser el yo igual. La suposición de que hay una especie de continuidad entre el yo presente y el yo durmiente es, en realidad, bastante extraña. Pero al borde del despertar o de caer en sueño, en equilibrio sobre la vigilia y el sueño, persiste aún la huella del yo que duerme —el dilatarse o la anticipación de un yo universal, indeterminado, infinito, unificado, colocado felizmente por encima de toda identificación con "éste" o "eso", pero no totalmente más allá de un "así", ya que uno puede decir: "yo dormiré felizmente" o "yo dormí felizmente". Al acercarse la quietud del durmiente, se aproxima la experiencia metafísica.

Puede objetarse que no existe una experiencia directa del yo durmiente, puesto que no hay medios para verificar si en realidad se recuerda o se imagina. Lo mismo

se ha consentido contra el yo que sueña, basado en que todo lo que tenemos no son más que recuerdos aparentes de los sueños, no los sueños mismos. Pero el argumento puede también hacerse extensivo contra el yo de la vigilia, porque aparentemente las experiencias directas que poseemos son esencialmente recuerdos.

En realidad, dormir puede ser ciertamente una experiencia directa porque se compenetra con el estar despierto. Constituye las inadvertencias, la discontinuidad del estado de vigilia. El estado de vigilia es como un destello de discretas cantidades de conciencia, y sus intervalos, sus lapsos, están hechos con la sustancia del dormir. Exactamente como en los conciertos, el clímax del silencio está hecho de la misma sustancia que las miríadas de pausas dentro de la textura de la música, el dormir no es sino el clímax de la discontinuidad esencial del estado de vigilia.

En la *Imitación de Cristo* se propone como tema la meditación en la pregunta: "¿Dónde está uno cuando no está mentalmente presente?" Pero uno nunca deja de ser lúcido y eficiente, más allá de la capacidad de atención, durante los momentos de mayor actividad, cuando la conciencia de sí cesa. Mientras más despierto se está, uno está más dormido.

A veces se suspira felizmente: "He perdido toda idea del tiempo y del espacio": un lugar común entre los amantes, los luchadores, los artistas, y entre todos aquéllos que están profundamente embebidos en una tarea tan absorbente que no saben que están dormidos.

Una vez que se da cuenta uno que mientras más activo está, más dormido se halla, se percibe claramente el yo sutil de "he dormido felizmente", un yo marginal, evasivo, rápido, el yo del sonambulismo extasiado o simplemente de todos los momentos de la vida en que uno se desliza a lo largo del sendero predestinado. Durante el sueño de una noche se llevan a cabo hazañas maravillosas. Cargas y más cargas de inanidad son arrojadas a la nada. Inmensos pasos hacia la liberación se

toman dichosamente en las profundidades del sueño. Hubiera bastado, si en la transición mágica del despertar, uno pudiera asirse a la sensación de haber dormido felizmente; entonces durante el día uno sería la perfecta perfección.

Y, sin embargo, hay en el hombre una resistencia enraizada contra la idea de que el yo durmiente es el yo ideal. Esto depende de la suposición latente de que la conciencia es superior al ser, un prejuicio que ignora la posibilidad de la fusión final y no toma en cuenta que, en definitiva, la primacía del ser se podría afirmar de modo más razonable.

Una vez que uno ha hecho real al yo durmiente, puede responder a ese conocido reto zen: "Muéstrame la cara que tenías antes de nacer".

4. *Hacia adentro y hacia afuera transformaciones alquímicas*

El yo de la experiencia metafísica es la identidad como tal, el principio de la unificación misma. Es la unidad, que precede a todos los nacimientos de la multiplicidad. En la experiencia metafísica se conserva algo más o algo menos del yo que persiste en el sueño profundo —que puede parecer como algo menos que el yo de la vigilia, pero también como mucho más que eso. Es la mezcla, como los llama el Vedanta, de los diversos yos de la vigilia: el yo que ve, que escucha, que percibe los olores, además del yo que recuerda y que imagina, fundidos en un yo interior, sereno, indistinguible, que lo abarca todo. Al describirlo, poco importa si se usan los símiles de interioridad o exterioridad. Es la unidad, que bien puede ser entrante o saliente, mezclándose con un paisaje, un espíritu, un ritmo, un olor, o con lo que sea; y en la mezcla aquélla, en que cuando uno se mezcla se convierte en la Totalidad.

En el grado más alto de intensidad, cuando la percepción se convierte, para usar las palabras de Keats, en un

desmayo vivo, mezcla al percibidor y a lo percibido. Es igualmente cierto que es una restricción y una expansión —una exclusión del mundo exterior y una identificación con él. El meditador concentrado, sus ojos cerrados, arrastrados hacia el torbellino interior de la nada que es la totalidad, equivale al admirador de la naturaleza mirando extasiado y volando a través del paisaje, inmerso en la vastedad, en una totalidad que es la nada. En ambos casos, cesa la identificación con nuestra mente y psiquis diarias, incansables y móviles. Al volverse más aguda la desidentificación, importa cada vez menos si la psiquis siente lo que se está llevando a cabo como una inclinación a la derecha o a la izquierda, si los objetos (la palabra quiere decir proyecciones) se conciben fuera o dentro de nuestra piel, si estamos tratando con los recuerdos en su camino hacia el olvido, o en su camino hacia su formación. Ninguna percepción se puede arrancar de las categorías mentales que la enmarcan, y ninguna categoría puede ser despojada de su objeto: lo convexo y lo cóncavo no se pueden eliminar de la cúpula.

El *samadhi* (la meditación) es la experiencia metafísica (*asamprajñasamadhi*) todavía sin realizarse, todavía en estado latente como una tentativa para vencer los pensamientos e imágenes que la distraen; la admiración de la naturaleza es la experiencia metafísica con una sensación persistente de separación de ella. No hay diferencia entre perderse en el espacio interior o en el exterior, ya que, como lo dijo Wordsworth, los dos espacios son uno:

> En muchos paseos,
> en la noche o bajo la luna, o tendidos
> a medio día sobre alfombras de musgo virgen,
> hemos hecho a la naturaleza y a sus impulsos
> el regalo feliz de nuestro ser total, y cuando
> el trance nos ha abandonado o nosotros lo hemos
> abandonado, con la ayuda de las impresiones

que dejó atrás, hemos mirado dentro de nosotros mismos y aprendido quizá algo sobre lo que somos.

Cuando nuestro ser total se funde con la música ¿dónde se lleva a cabo la fusión? ¿En las vibraciones, o en el yo más íntimo? ¿En lo cóncavo o en lo convexo de la parte más interior de nuestro oído? Consideren esto una fusión, o una sumersión o un apresuramiento de la individualidad, se trata, sin embargo, de nuestra propia unificación más allá del grupo de pares, más allá de lo interior y de lo exterior. La psiquis puede reflejarla como una ola de felicidad, o como una quietud serena, como un logro laborioso, o como un regalo calmante: es, en sí misma, pura presencia desnuda.

¿Presencia de quién, presencia para qué? Estas preguntas significan muy poco ahora. Un sujeto presente en su desnudez no es una entidad separada que se aferra a su separación: él o ella se han convertido en todos y en nadie. Así como la presencia misma enfrenta a la Persona Inefable, que es la totalidad viva o la perfección del ser; cuyo arte o creatividad es la naturaleza; cuyo cuerpo es el universo. El Vedanta estricto considera a la etapa en que uno usa esos términos, por debajo de aquélla en que el inefable se expresa con el neutro singular *Brahman,* y no con el masculino singular *Brahma.* Desde luego, el camino de la devoción amorosa y apasionada necesita de la persona viva de la Divinidad, pero incluso aquí llega la etapa en que ya no hay ni amante ni amado, sino solamente amor.

Cada vez que la psiquis está en paz, la experiencia metafísica no está muy lejos. Cuando las emociones, los recuerdos, las ideas, las identificaciones caen de nuestros hombros, la meta está a mano.

Todos estamos destinados a tener contacto con la experiencia metafísica, hasta cierto punto y de paso, porque ninguna vida intelectual o psíquica puede subsistir sin un equilibrio de sus elementos, sin cierta medida, por temporal e inestable que sea, de tranquilidad. La expe-

riencia metafísica está más cerca del hombre que su vena yugular. Puede compararse con el aire: una comparación antigua que tanto Petrarca como los cabalistas persiguieron hasta sus detalles más pequeños. La experiencia metafísica es el sustento de toda vida dentro del hombre, tal como el aire lo es de todas las criaturas de la tierra. La experiencia de la unidad, la única realidad no-contradictoria, se refleja en la mente como la primera ley de la razón, el principio de no contradicción y en la psiquis como la tranquilidad.

El aire nos rodea a todos, pero es la evasividad misma, todo el mundo está inmerso en la experiencia metafísica, pero son muy pocos los que pueden alcanzarla. Al igual que un atleta necesita entrenamiento para aprender a respirar correctamente, uno debe librar la lucha espiritual si desea que la experiencia metafísica se convierta en el pilar de nuestra vida, o, más bien, que nuestra vida se convierta en su manifestación.

Todos nos tropezamos con la experiencia metafísica al menos dos veces al día, al despertar y al caer en sueño, pero es sólo a través de la construcción laboriosa, a costa de prácticamente todo, de un punto de apoyo por encima y entre los tres estados de la vigilia del sueño y del dormir, que se puede alcanzar, ampliar, profundizar y disfrutar plenamente esta experiencia suprema.

Una definición clara de la experiencia metafísica sería: un sueño sin ensueños en el que uno está dichosamente coincidente de sí. Comparen a un sonámbulo con una persona en éxtasis, el modo de caminar y la expresión de la cara y los ojos del que camina en éxtasis, contrastan gráficamente con los del sonámbulo.

La experiencia metafísica es la de las "horas dichosas" de que Wordsworth habla en *Este es el lugar.*

> Ven, mi dulce amiga, déjame ver cómo te hundes en un sueño de pensamientos tranquilos y que se prolonguen hasta que tus ojos logren la calma de los

lagos cuando los vientos se han ido y uno no sabe dónde.
Juntos hemos pasado tantas horas dichosas que mi corazón se derrite con sólo pensarlo.

La mayoría de los métodos espirituales hacen hincapié en el relajamiento total del cuerpo y el logro de la consecuente respiración lenta y profunda del sueño. La mente, siguiendo ciertas reglas, se centra en primer lugar, significativamente, en la respiración y luego en los latidos del corazón hasta que al fin suelta este asidero y se eleva sobre el cuerpo y el alma dormidos, como una conciencia pura, liberada y sin identificación.

Schelling comenzaba sus clases gritando: "¡A ver, señores, miren la pared!" Y después de una pausa continuaba: "¡Caballeros, mírense a ustedes mismos mirando la pared!" Creo que muy pocos de sus oyentes se sintieron verdaderamente impulsados a elevarse sobre sí mismos. Es probable, en cambio, que muchos de los oyentes de Ramana Maharashi se hayan convertido en testigos etéreos cuando, al seguir sus instrucciones, se sorprendieron en mitad de la oración preguntándose: "¿Quién está orando?"

Puede ser que una vez que el espíritu se desprenda de nosotros el resultado inmediato no sea la paz. El espíritu que atestigua, actúa como un rey a través de su mera presencia y una mente desequilibrada le teme más que a la muerte.

Responderá con una mirada vacía, amarga y mezquina; se alzará y se retorcerá contra esa indiferencia intolerable.

En épocas pasadas, esto era comparable a lo que ocurre cuando el zumo de una planta, o sus semillas remojadas, se cuecen en infusión a través de las transformaciones de la "alquimia verde".

El cuerpo de la planta es la pulpa, su alma, las resinas esenciales que le prestan sabor y olor. Cuando la levadura, que oculta el espíritu de la luz, comienza a echar espuma, los jugos fermentan. Estos sueltan su espuma y

su borra hasta que nace un espíritu nuevo, claro y embriagante.

La levadura espíritu, que realza, opera en el cuerpo y el alma mediante la repetición simple y casta de: "Yo no soy este cuerpo y esta alma. Estas actitudes, imágenes y pensamientos son exteriores a mí. Los poseo pero no son mi yo" —afirmación de una verdad pura, incesante, intolerable.

Cuando el alma ha expulsado la espuma y la borra, gracias a la intervención de esa verdad intolerable, el cuerpo y el alma se transforman en un espíritu claro y embriagador.

Pero la experiencia metafísica no está sujeta a leyes. Hay momentos en que se prescinde de la fermentación, la cocción, la agitación y la limpieza, como en el milagro de la conversión de agua en vino: la simple separación del espíritu del cuerpo y del alma tiene lugar en un éxtasis de descubrimiento sosegado y lúcido, tal como el que narra Tennyson en *El viejo sabio:*

> Más de una vez, cuando solo se sentaba
> a meditar en la palabra que era el símbolo
> de mí mismo, sentía que el límite mortal del yo
> se liberaba y se disipaba en lo anónimo como se
> disipa una nube en el cielo. Tocaba mis miembros,
> los miembros eran extraños, no míos, y sin embargo,
> con la total claridad y a través de la pérdida del yo,
> el logro de una vida tan elevada, comparada con
> [las nuestras,
> era como el sol para el tiburón, imposible de decir
> en palabras.

5. *Dualidad y tiempo superados*

Todo esto ya ha sido expresado y medido de modo gracioso en términos de longitudes de onda. La mente normal en estado de vigilia emite ondas beta. Estas corresponden a lo que en jerga antigua era el elemento

de la tierra —a la actividad deliberada entre formas y conceptos claramente definidos, grabados en blanco y negro, buenos y malos. Todo tiene una etiqueta, se justifica o se condena. Las metas diarias se dan por supuestas. Las palabras representan firmemente a las cosas, cada una de ellas tiene un nombre. El tiempo es una línea que corre desde el pasado hacia el futuro, moviéndose en la dirección de las manecillas del reloj, de acuerdo con el programa del sol en el cielo.

Cuando el cuerpo se relaja y la mente se vuelve menos afirmativa, más desprendida, es el momento en que las ondas alfa comienzan a destellar.

El minutero del reloj parece aminorar su movimiento. El elemento dominante es ahora el agua, lo fluido —el modo apreciativo menos ávido. Los objetos comienzan a revelar su textura y su color; ya no son bloques cuadrados, pero varían con la luz, con la cantidad de atención que reciben. Las situaciones tienen un sabor, sugieren una sensación, una atmósfera; ya no están separadas de la psiquis, que se insinúa a sí misma a través de ellas, que las penetra y las interpreta y al mismo tiempo no enfoca metas inmediatas. Las escenas son valoradas de acuerdo con sus rasgos más finos, insólitos e inseguros, con la calma y el ojo desinteresado y acariciante del pintor. Las palabras ya no parecen fijas a las cosas; en efecto, crece la curiosidad por su vida autónoma, por sus orígenes, sus cualidades cambiantes y elusivas. El aparente choque de los contrarios ya no se toma como la única versión; detrás de las confrontaciones y por debajo de la batalla de lo bueno y lo malo, se advierten las afinidades ocultas.

Uno se habitúa a la dura verdad de que la realidad es una función de los sueños, que las cosas se perciben de acuerdo con lo que simbolizan, que es el motivo por el cual uno las escoge, en primer lugar, entre miríadas de otras, todas compitiendo por atraer nuestra atención. El simbolismo es el lenguaje de los sueños.

Al tener un tiempo más lento a su disposición, el Testigo, el espíritu, puede surgir entonces muy diferente a las errantes disposiciones del alma, poseído alternativamente por este o aquel sueño arquetípico. En este punto, uno descubre la naturaleza títere de los hombres, e incluso también a los titiriteros, los sueños dominantes que tiran de los hilos.

Volviendo la mirada a nuestro ávido, deliberado y engañado yo-beta, uno se da cuenta que uno no es más que una máquina. Se da cuenta de la propia comicidad. El yo-beta, que siente orgullo por su realidad prosaica, lucha por los símbolos sociales del placer y la situación, antes que por la felicidad objetiva; busca el dinero, en vez de lo que se puede comprar con él, el recipiente antes que el contenido. En su extraño mundo, la propiedad termina por poseer a su poseedor, quien no sólo vive para ella, sino que no puede soportar la idea de abandonarla y procrea herederos para que la acompañen. Si las obras de arte se compraran por el puro placer real, no existiría el fraude, pues el comprador pagaría simplemente por el solo goce del cual él sería el único juez en el momento de la compra. Las posibilidades de falsificación y engaño atestiguan contra el mundo que las condena, en el cual se busca la prenda pero no el disfrute.

Pero esto es verdad no sólo en el mercado, aunque es aquí donde se muestra en todo su absurdo. La meditación revela que todos los objetos materiales que atraen y atan no son sino guardianes de sueños.

Las meditaciones del yo-alfa son un preludio, la primera parte de un viaje hacia el mundo donde se originan los sueños.

Al penetrar en la realidad, dentro de uno mismo, después de pasar el nivel de la tierra y del agua, se llega al nivel del aire, destellan las ondas-theta, el segundero del reloj se mueve a saltos y hay instantes en que incluso se para. Al tocarse la significación más allá de los significados, se establece el éxtasis —la realidad

que está más allá de nombres y formas, que es la fuente de las formas y los nombres, de las imágenes y las palabras.

El chamanismo se puede desarrollar en esta etapa en la que uno aprende a moverse de una longitud de onda a otra, sintiéndose poseído a voluntad por una variedad de nombres y formas, sin renunciar a la capacidad crítica del espíritu que atestigua. La lucidez y la posesión se combinan. Uno entra y sale de los trances —como curador, juez, domador, jefe, adivino o poeta— tantas veces como lo exige la llamada del espíritu. Pero el reposo en éxtasis, puro y místico, también es posible cuando, más allá de nombres y formas, se alcanza el silencio y el vacío que lo envuelve todo; el mundo exterior se mezcla con el interior y los sucesos se convierten en respuestas. En este punto, el tiempo se detiene. El yo normal del hombre es la sensación peculiar que tiene del tiempo. Pero aunque encierra el espacio, el tiempo no es todo. Una nave espacial más rápida que la luz enrollaría el tiempo hacia atrás. Cuando las ondas-theta destellan, y mucho mejor aun, cuando destellan las ondas-delta, el segundero del reloj se queda parado. La experiencia metafísica en su punto máximo se intercala entre los tic-tacs del reloj, en el espacio que hay entre los latidos del corazón. Si en verdad el tiempo es la medida del movimiento, entonces cuando todo dentro de él se ha detenido, ya no existe el tiempo. Del mismo modo, si el tiempo es la conciencia del fluir de las ideas, entonces cuando el número de ideas decrece, la eternidad está cerca. Los niños advierten primero el ritmo y la energía del movimiento y sólo el tiempo, *el rezagado accidental*; lo inesencial sólo al final.

Con la meditación profunda los conflictos cesan, pierden su sentido, y el tiempo se convierte en la lucha entre dos opuestos, el pasado y el futuro. En la experiencia metafísica, se funden en el ahora eterno, que es el clímax de todo esfuerzo que está atado al tiempo, la solución de todos los problemas causados por el tiempo, el des-

tello del verdadero conocimiento, en donde el conocedor y lo conocido, el pasado y el futuro se mezclan en el conocimiento. La mezcla lo explica todo.

No siempre se ha dado por supuesta una separación precisa entre el pasado y el futuro. En las antiguas lenguas germánicas, el ayer y el mañana no se diferenciaban —la única diferencia que ha habido en las lenguas indoeuropeas era probablemente entre lo que estaba distante y lo que estaba verdaderamente presente (el sufijo *i* señalaba tanto el tiempo presente como el caso locativo de los sustantivos). Ha debido haber un tiempo en que predominaba la conciencia fluida, desentendida de tener que volver atrás o tener que preocuparse por adelantado. El aquí y ahora es la morada del amor; uno ama a la gente y a las cosas solamente en tiempo presente, sin dejar lugar para el futuro o la retrospección. Al uno hallarse en el centro hace que los sucesos desborden de significación, de modo que lo que ocurre ahora está ligado a todo lo demás que tiene lugar aquí y ahora: los paisajes responden a una actitud interior, los sucesos son signos, las sensaciones respuestas, la fatalidad se explica a través de cada suceso —nada se deja al azar; todo es destino, coincidencia significativa. La esquizofrenia ofrece a veces una parodia de este éxtasis de un mundo-propio.

Cuando se acerca a este estado monádico, del aquí y ahora, que refleja el cosmos, uno se da cuenta que el espacio es lo que Hobbes, en una vena más metafísica, definió como todo lo que proyectamos cuando imaginamos cosas que existen pero que no se perciben; mientras que el tiempo es lo que invocamos cada vez que imaginamos esas cosas moviéndose de un lugar a otro, en el espacio. Desde el espacio del pasado hasta el espacio del futuro, desde la memoria hasta la conjetura, las dos estancias verdaderas que excluyen el espacio, ya sea porque no están o porque todavía no se encuentran en él. La contradicción de todo esto convierte a la vida en un enigma inexplicable. Como Leibniz le escribió a Clarke: "Suponiendo que el espacio es algo en sí mismo, es imposible saber por qué

Dios puso a los individuos en este lugar particular y no en otro".

El ahora es la explicación —las cosas suceden porque forman parte del ahora; el ahora las ilumina, las une como un rayo que cae sobre la tierra del pasado de las nubes del futuro. Desde tiempo inmemorial, el rayo ha sido el emblema de la iluminación—; Eckhart explicó por qué: cuando cae un rayo, todas las hojas de los árboles se mueven para enfrentarlo, los hombres se voltean para mirarlo, para no ver sino su reflejo iluminando, las superficies de las cosas, para no ver sino las cosas bajo su reflejo.

La creación del mundo no es algo que ocurrió hace mucho tiempo sino que está ocurriendo ahora en un instante eterno de destrucción y recreación, no es algo que sucedió alguna vez sino que sigue ocurriendo aquí y ahora siempre: la esencia de la vida se manifiesta en metamorfosis. El rayo es un símil bueno, ya que las gentes y las cosas que han sido golpeadas por él sufren extraños cambios.

La búsqueda impone deberes pesados y fríos —tú lo harás, las luchas arduas para conseguir lo que se quiere; un corazón de piedra. La introspección es todavía peor. Lo que heredamos del pasado no son más que anhelos rancios, orgullo loco, venganzas fantasmales, terrores y complejos de culpa.

La destitución de una psiquis fatigada, orientada hacia el futuro o el pasado, es la condición esencial para vivir en el presente como una conciencia pura y deslumbrante. El ahora eterno es la experiencia metafísica; los dos son inasibles e indefinibles: el instante presente no puede medirse. Cuando uno se da cuenta de todo esto deja de interesarse en la persistencia futura del yo. Emily Dickinson lo dijo: "La eternidad está compuesta de ahoras. No se trata de un tiempo diferente/ salvo para la infinidad y latitud del hogar".

En la variante japonesa del mito de Rip Van Winkle, la hija del Rey del Mar se lleva a su humano esposo, Urashima, a vivir con ella en el reino donde el tiempo está detenido. Guarda su alma dentro de una botella. Cuando

nuestra alma ha sido puesta a seguro en el interior de una botella, experimentamos lo que Emily Dickinson decía y que Blake ya había explicado:

> Cada instante, más breve que la pulsación de una arteria, es igual en su período y valor a seis mil años, porque en ese período el poeta hace su obra y todos los grandes sucesos comienzan y se hacen en un período semejante, dentro de un instante, en la pulsación de una arteria.

Todos los métodos de meditación tratan de infundir esta idea del tiempo, más allá de la puerta batiente del pasado y del futuro. En la página 34 se encuentra una tabla de oposiciones. Al recorrerla de arriba abajo, permitiendo que los opuestos se fusionen, se separen y se vuelvan a fusionar, se logran nuevas combinaciones, se descubren nuevas formas de escapar a la servidumbre tenaz del tiempo.

En la columna de la izquierda aparece la lista de las energías vivificadoras. No se pueden describir analíticamente, sólo se pueden intuir. En la columna de la derecha están los opuestos, los analizables, las realidades "sólidas", en las cuales se agotan y enmudecen las energías formadoras. A un cambio de los rayos beta a alfa, corresponde un cambio de énfasis de la columna de la derecha a la de la izquierda desde el pasado al futuro. La idea de que el tiempo fluye desde el pasado al futuro ayuda a trascender el tiempo.

Esta noción es común en las sociedades tradicionales. Ciertas culturas africanas, por el contrario, consideran que el futuro es todo lo que queda a la espalda; la cara mira hacia el pasado, hacia nuestros antecesores; el tórax encierra el presente.

Para los quechuas el futuro está detrás de uno. Dicen que recordar quiere decir ver el pasado delante de uno; la mente no puede ver el futuro, luego debe quedar atrás.

Incluso más que la idea del tiempo que fluye desde el futuro, la noción del tiempo pasado y el tiempo futuro

como simétricos puede ser de utilidad. Uno puede considerarse a sí mismo como el eje de la simetría, como el Uno que divide y unifica las dos series opuestas —los números progresando hacia el infinito y las fracciones disminuyendo hacia el cero. En realidad, las fracciones se dirigen hacia el Uno, ya que la Unidad encierra la negación de sí mismo: cero es uno menos uno. También los números están, en realidad, apuntando hacia la Unidad, que los contiene a todos y es su totalidad virtual. El eje de la simetría es la realidad puesta en equilibrio entre las dos ilusiones opuestas y equivalentes que se reflejan a sí mismas.

EL FUTURO
Shiva, el alba eterna.
El comienzo eterno.

LA CAUSA (FINAL)
La aparición no-creada.

El corazón.

LA POESIA
LA TENDENCIA A LO ILIMITADO

EL SER COMO TAL
El verbo ser.

LAS ESENCIAS
Las formas formativas; las imágenes imaginativas.
Los ritmos, las proporciones.
Los sueños arquetípicos.

LA POTENCIALIDAD

EL SEMEN
Purusha.

EL SIGNIFICADO

EL PASADO
Kali, la poderosa devoradora.
El recuerdo y la anticipación.

EL EFECTO
La verbalización a través de la oposición.

La actividad mental

LA PROSA
LO LIMITADO

LOS SERES
Todos los otros modos y tiempos de "ser", todos los demás verbos.

LAS COSAS
Las formas formadas, las imágenes imaginadas.
La materia.
Las realidades aparentes.

LA REALIDAD

LA MATRIZ
Maya, Prakrti

EL SIMBOLO

EL MUNDO ESTA DENTRO DE MI	YO ESTOY EN EL MUNDO
LA CONCIENCIA ILIMITADA E INFINITA	EL OBSERVADOR CONTRA LO OBSERVADO
LA TRAMA	LA TELA
LA UNIFICACION	LA MULTIPLICIDAD

El segundo par de opuestos de la lista, la causa y el efecto, puede necesitar alguna explicación, puesto que están basados en la enseñanza escolástica obsoleta que atribuye a la creación una causa formal (de donde proceden las cosas, el universo); una causa material (de la que están hechas las cosas, que en el Vedanta es la *maya*, el arte del engaño); una causa eficiente (por el cual están hechas las cosas: en Occidente, el Creador con su poder y sabiduría, en India, Shiva y Shakti, y en general la diada primordial, la oposición como tal); y por último una causa final (por lo cual y en vista de los cual se hicieron, se hacen las cosas, que no puede ser otra que la liberación, la experiencia metafísica, el regreso a la unidad). Todas estas causas son, en realidad, sus efectos, ya que la liberación, el ahora absoluto responde y soluciona todas las interrogantes.

La experiencia metafísica es anterior a las experiencias físicas, a las que corona, recapitula, relaciona estrechamente, explica, consume y disuelve. Es por eso que se llama una muerte y un renacimiento. Nos libera de todos los padres, madres y hermanos y, finalmente, hasta de nosotros mismos. Nos libera del mundo personal de los sueños y de los sueños compartidos de la vigilia social, de las obsesiones de la locura y del engaño colectivo de la acción orientada hacia la realidad, incluso del pánico frente al horror y la muerte.

El aquí y ahora, aunque parezca atroz, nos libera. Hasta lo intolerable se convierte en iluminación como en este poema de Emily Dickinson:

> Es tan sorprendente que causa viva alegría
> de modo que al horror lo cautiva a medias

el alma lo contempla
segura de saber que después de lo peor ya no hay más
[sufrimiento.
Otro puede luchar,
tu lucha ha terminado
y así del ¡ay! horrendo desierto, vienen
y al terror liberan
oh alegre, espantoso día de fiesta.

6. *La compleja relación y pertenencia de la locura y la iluminación*

¿Qué es la locura? ¿Qué es el buen juicio? ¿Dónde está la diferencia entre el delirio y la verdad, la alucinación y la realidad?

Para comenzar: ¿Qué es la cosa real? "La cosa" en la mayoría de las lenguas germánicas significa la asamblea, y por tanto, la materia puesta bajo discusión, lo que el cuerpo político considera importante. ¿Qué es la realidad? La palabra latina *res* señalaba simplemente a una cosa de interés para la comunidad. La opinión social es una quimera cambiante, movida ya por la locura ya por las imaginaciones individuales. Existen famosas alucinaciones colectivas y, sin embargo, sólo lo que sobrepasa el sendero *(lira)* común se considera de*lirio.*

A los hombres les gusta sentirse tranquilizados y excitados por el choque de los contrarios, por la locura y el buen juicio, el delirio y la realidad. No tienen más que escuchar el tono de arrogancia con que alguien acusa a otro "loco". Y sin embargo, el buen juicio apegado a la realidad es una ficción social; parecerá monstruosamente irreal apenas lo arrojen a una nueva perspectiva.

La actitud orientada hacia la realidad (entre sus variantes: la actitud "responsable" y "adulta") puede ponerse en duda en cualquier momento —los modales inquisitivos y cautelosos de la mayoría de los académicos y profesionales, que da el tono a la prensa respetable, serán el blanco de la irrisión en otros medios, especialmente entre los círculos

revolucionarios, que forman el germen de la futura respetabilidad. Una receptividad regresiva y no crítica es la única actitud que cuenta bajo las dictaduras basadas en la propaganda repetitiva; los gestos esquizoides y amanerados de los discursos revelan la verdadera orientación de las sociedades totalitarias y de los círculos de vanguardia. En las grandes reuniones se estimulan y se admiran las poses frenéticas, tal como en las sociedades exclusivas se aprecia la altanería divertida. Los mongoles leales al testamento de Genghis Khan podrán decir que hay que bañar el cuerpo sólo tres veces en la vida; al nacer, al contraer matrimonio y en la muerte, pero asómense a sus campamentos y les parecerá que la limpieza es casi un sinónimo del buen juicio y la suciedad un síntoma de la locura.

Todo lo "científico" es tan tranquilizador, y *a la vuelta del siglo* era cosa natural para una persona de mentalidad científica cortar el clítoris a las muchachas histéricas y bañar a todo el mundo con radio.

Cualquiera que no esté embotado por las costumbres, podrá sentir por el buen juicio social corriente, lo mismo que los muchachos de las tribus Hopi, *a la vuelta del siglo,* sentían cuando eran sometidos a la enseñanza moderna, uno de ellos sobrevivió para contar la historia, Don Talayesva nos da, en *El jefe Sol,* el sumario claro y espeluznante de lo que era y todavía es, con los añadidos y supresiones inesenciales, el buen juicio: "Yo podía nombrar todos los Estados de la Unión con sus capitales, repetir los títulos de todos los libros de la Biblia, citar un centenar de versículos de las Sagradas Escrituras, cantar más de dos docenas de himnos cristianos y canciones patrióticas, poner a danzar a las mozas en los bailes de figura, gritar los hurras del fútbol... y contar chistes obscenos durante horas".

La idiotez, la imbecilidad, la esquizofrenia, la paranoia, parecen en la mayoría de los casos totalmente definitivas, pero nadie se atreve a aplicarlas a sus más obvias ilustraciones, en las galerías de arte moderno. Las sonrisas disi-

muladas a su alrededor sacarían de quicio al más fervoroso defensor de la sensatez.

Nuestro ángulo de visión debiera cambiarse rápida y constantemente a diferentes tiempos y espacios, hasta que la mente deje de reaccionar automáticamente a la carga emocional de las palabras que revelan la locura y la vergüenza. El primer ejercicio de madurez política que recibía un político romano era ser acribillado de insultos en las reuniones. Para ciertos ascetas bizantinos, ser despreciado por loco era una prueba de devoción.

Pero la buena salud física no es lo único. La salud para un indio de las praderas significaba dormir desnudo sobre la nieve y bajo las frías estrellas, y durante el día caminar bajo el sol por semanas y semanas, sin evadir las resbaladizas llanuras cubiertas de hielo, ni las cuestas rocosas y ásperas, viviendo de tasajo y agua fresca, desdeñando tomar en cuenta las heridas que a otro le harían delirar. Son nuestras convenciones sociales las que excluyen de la normalidad el hábito de alcanzar diferentes estados de ser, como los que alcanzan los muchachos y los hombres de Balí que se atraviesan la carne con cuchillos sin sentir dolor alguno; los hombres y los muchachos de algunos lugares de India caminan normalmente sobre el fuego en la fiesta de Subrahmanya.

Sin duda que los cristianos dejaron de tomar su doctrina en serio en una época temprana, de otro modo deberían estar cerca de la abrumadora lista de logros que le incumbe a cada creyente normal, que el Maestro impartió al acercarse a los once para ofrecer su última y resumida declaración. Quizá la gente vivió a la altura, al menos durante algunos lustros. "Y estos signos seguirán a los que creen: en mi nombre exorcisarán a los demonios, hablarán con nuevas lenguas, cogerán las serpientes y si beben algo que contenga veneno no les hará daño, pondrán la mano sobre los enfermos y ellos sanarán".

Todas nuestras suposiciones vacilan cuando nos atrevemos a mirar sistemáticamente las posibilidades de un cuerpo afinado para las intensas sensaciones y expecta-

tivas. ¿Nos atrevemos a comunicarnos con el místico? Para él todas las enfermedades son bendiciones, las palabras las susurra Dios por amor, para ser saludado con alegría. El caso de Jadabharata es similar al de los primeros mártires cristianos. Se desprendió tanto de su cuerpo que tomaba cualquier alimento que le dieran, soportaba dulcemente las injurias y las heridas, y como una hoja en el viento se dejó llevar al altar de Kali para ser sacrificado a la diosa (pero ella, desde luego, golpeó a tiempo a los sacrificadores).

De modo que la oposición entre la salud y la enfermedad no es válida. La metafísica, en cambio, nos ofrece los únicos criterios verdaderos, sólo que éstos no estimulan el pensamiento que contrasta, por el contrario, subrayan las mixturas. La metafísica sugeriría que la salud física se defina como el estado del cuerpo que permite a la psiquis abrirse a la pura conciencia del ser —y el buen juicio, como la condición de la psiquis que tiende definitivamente a convertirse en conciencia pura. La diferenciación es clara, pero siguiendo los términos de la definición, hasta los signos de la muerte pueden perecer sanos si provocan la iluminación. La experiencia metafísica trasciende los opuestos y quien la busque colocará los términos de la salud y la enfermedad en una perspectiva metafísica, adoptando o rechazando una u otra —o más bien, las condiciones que caen bajo sus nombres— de acuerdo con su conveniencia, en miras de un objetivo. Jung hizo hincapié en que los budistas estimulan las alucinaciones y hacen con ellas elaboradas obras de arte, con la intención de romper la costra del buen juicio social sin objetivo. Advirtió además que en la meditación usan la disociación y la esquizofrenia propiamente dicha.

Las fábulas conservan la tradición de la locura y de la completa demencia como el mejor camino para alcanzar la forma más elevada del buen juicio; por ejemplo, en el ciclo del héroe poco prometedor y en el de la peor elección posible (un cofre o un caballo). Percival era un

joven loco y sin embargo solo una inocencia como la suya puede salvar al reino de la sequía espiritual.

Las visiones de ayudantes y demonios o de ámbitos ultramundanos, pueden ser valiosas metafísicamente porque liberan de las limitaciones de lo real. No existe, por tanto, una sola razón para permanecer fijos en la cruda oposición de lo imaginario y de lo real. Los metafísicos iraníes descubrieron una fórmula filosófica clara para explicar cómo quedan las cosas en este punto del logro: su "nivel imaginario" es una realidad con sus propias leyes peculiares, y no tiene nada que ver con las producciones arbitrarias de la fantasía.

El punto de vista metafísico impone lo que en un nivel más bajo podría parecerse al cinismo. Las creencias en una vida después de la muerte, en la reencarnación, las legiones de invisibles, las cosmogonías —todo esto es verdad, en el sentido original que la palabra tenía en el inglés antiguo, digno de confianza, si ayudan a alcanzar la experiencia metafísica. Para el Vedanta, todo, aparte de la experiencia metafísica, es una ilusión, de modo que poco importa qué clase de ilusión se usa. Las criaturas inseguras necesitan de muletas para llegar al pozo sagrado.

Algunos necesitan un código de leyes, otros, una clase de personas veneradas a quienes reverenciar; como niños fastidiosos quieren saber, en primer lugar, lo que es bueno y lo que es malo. Otros necesitan meditar en las escenas de un mundo que se desploma, como esquizofrénicos en sus últimas etapas, de modo que a éstos no se les pueden negar las profecías sobre catástrofes inminentes y edades de oro. Otros se las arreglan para sacudirse de sus mentes el problema del sufrimiento "inmerecido", con la construcción de un sistema de toma y da a través de varias vidas.

Desde una perspectiva metafísica, la mayoría de las enfermedades mentales no son sino señales de que el paciente se ha aventurado a plantearse preguntas metafísicas. Sólo que le ha faltado una guía correcta. La enfermedad mental es la sombra que arroja la idea de la

iluminación. El demente ha tenido agallas para golpear, al menos en sus sueños, la puerta que conduce a los altos niveles del ser, y ahora paga por su atrevimiento. El carácter ultramundano de la experiencia metafísica puede parecer aterrador, y al infortunado y abortado sabio sólo le han permitido los preliminares de la purificación.

Todo proceso de curación encierra la realización de este hecho. Interpreta los símbolos como símiles. El arquetipo de la curación es la iniciación chamánica en la cual los sufrimientos son el preludio de la elevación y la revelación. Una vez que se descubre el significado de las obsesiones y compulsiones, la enfermedad se convierte en una secuencia de significados desprovistos de significación, que caen hechos trizas. En el momento en que esto ocurre, se abre una hendidura y en la iluminación intermedia tenemos una visión de la fuente del significado.

La locura implica en todos los casos un contacto audaz pero verdadero con la experiencia metafísica; obliga al paciente y a sus guardianes a enfrentar impulsos que la insensibilidad ordinaria niega y oculta. De modo que por eso se evita corrientemente todo lo que llegue al límite. Las preguntas supremas son de mal gusto. Es peligroso examinar el curso corriente y adaptable de nuestras vidas; la verdad no-doble, desde el punto de vista de la dualidad, es un puro caos. Cuando una hendidura en la pared deja ver lo que hay detrás, enseguida alguna ideología o delirio debe cerrar la brecha. Pero ya hemos tenido una visión breve a través de la hendidura, un momento de revelación. La persona enferma no escapa de su destino carcelario, pero en el cambio de la celda de la apatía a la del delirio, hace un contacto ligero con la experiencia metafísica a través de la abertura. El paranoico que intuye de repente su sistema férreo, el esquizoide que por primera vez se desploma en el estupor, pueden sentir la misma suerte de revelación que Dos-

toievski dice haber experimentado durante un ataque de epilepsia.

Si más adelante se logra vencer la enfermedad, será otra vez gracias a la acción de la verdad; en el momento en que el orden paranoico se hace trizas, o que la niebla opaca de la esquizofrenia se disipa, una vez más destella la verdad metafísica, una vez más el paciente tiene una visión de la fuente de todos los cambios: el inamovible pilar de la paz y la fuente subversiva del desorden; la unidad.

Las enfermedades mentales son tentativas de sondeo en busca de la más profunda verdad. El esquizofrénico, con su actitud apática, reacciona violentamente a la pregunta de cuán receptivo debiera uno estar ante las sugerencias exteriores. El paranoico enfrenta el problema de una explicación circular del mundo. Los delirios son defensas contra el caos oculto de la realidad ordinaria. Sentirse extraño a lo que ocurre en nuestros procesos interiores, o sentir que los pensamientos cruzan nuestra mente como impelidos por una fuerza desconocida, podría constituir un enfoque de la actividad mental sobre la naturaleza exterior. ¿Qué hay de malo en la pérdida de la sensación del yo en lo que solía llamarse demencia, aparte de la sensación de angustia que la acompaña? La actitud perpleja y apartada, común a ciertas condiciones de la epilepsia, podría ser un buen comienzo para la experiencia metafísica, y lo único que le falta a los ataques convulsivos histéricos, que relajan el cuerpo y lo hacen insensible al dolor, es una motivación más elevada; en muchos ritos religiosos los encontramos como una prueba de visitación del más allá. Una vez le pregunté a un maestro yoga qué diferencia había entre la inducción del kundalini y los ataques epilépticos. La respuesta fue: los ataques epilépticos son malos kundalinis. La esquizofrenia pone de relieve las más profundas verdades metafísicas, como por ejemplo, el hecho de que es la Unidad la que imparte unidad, incluso a las unidades más triviales de la existencia; o que las cosas no existan en sí mismas

anteriores a una suposición inconsciente de la Unidad. En la ausencia de la experiencia metafísica, esta verdad es intolerable, y el paciente que se ha enfrentado con su experiencia y descubre que frente a él no hay ninguna cara sino sólo un ojo, un oído, un rizo de cabellos, un poro, cae en el estupor o se aterroriza. Estos detalles parecen gigantescos y abrumadores. La razón es que constituyen oleajes del océano de la felicidad. El paciente es como un niño que confunde la ferocidad del acto carnal con la furia del asesinato.

Desde el punto de vista de la experiencia metafísica, nada es patológico. No en el sentido trivial de que todo tiene su lado bueno y de que la maldad absoluta no existe, sino por que toda dualidad es inherentemente falsa. Existen desarreglos mentales que nadie podría justificar mientras se siente mentalmente vivo, como las diversiones populares de los países industrializados y su altisonante contrapartida, la vanguardia, y, sin embargo, hasta de estas formas de pensamiento no duales se podría obtener la lección de la Unidad.

La psiquis de la gente absorbida voluntariamente en la atmósfera de la diversión popular moderna, es como la de los niños aterrorizados por sus padres o hermanos que no siguen una norma de conducta significativa y tienen por lo tanto la tendencia a detenerse en las pesadillas; para no permitir que los dioses se conviertan en espantosas *gorgonas,* el niño se atrofia voluntariamente, deja incluso de crecer interiormente y finge que no oculta nada. Las diversiones idiotas estimulan esta especie de truco psicológico. En su raíz, lo que hay es una necesidad de modos de existencia más amables y tranquilos, que han sido frustrados sin esperanza.

En su fase final, la vanguardia inventa cadenas de palabras sin sentido, diálogos vacilantes que se mueven a tientas a través de la niebla mental. Algo parecido a esto ya ha sido ensayado en las salas de los hospitales. La mejor forma de tratar a los niños psicóticos ha resultado ser un lenguaje de signos y un juego confundido y

confuso de palabras que buscan un significado vago y trémulo, con el significado mantenido al mínimo, en un esfuerzo por estimular los intentos provisorios y vacilantes de simbolización del niño. Uno termina recordando los versos de Marianne Moore:

> Al leerlo, no obstante, con un perfecto desprecio por él, uno descubre que después de todo hay en él un lugar para lo genuino.

Nuestra psiquis, ese reptil resbaladizo, se escapará fácilmente de las trampas más complicadas. Alrededor de 1968, una generación de jóvenes amedrentada hasta la degradación, empujada a las drogas y al satanismo, logró, de algún modo, escapar de todo eso y se levantó en busca de la experiencia metafísica —una generación de caballeros en busca de un nuevo Grial.

El límite entre la patología y la salud, entre el horror y la felicidad, entre la agonía y el regocijo, es vago; desafía todos los intentos de análisis, elude todas las formas de medición. No es fácil diferenciar entre el loco, el santo, el maníaco y el hombre de conocimiento y poder. Quienes sienten necesidad de las definiciones claras y de las insignias de identificación, es mejor que no se aventuren en las afueras de la Unidad. Aquí no hay asientos de complacencia para jueces, ni oficiosidad que ocupar.

Una vez hubo un jardín de dicha lleno con toda clase de árboles y frutos. Pero entre ellos existía uno cuya fruta no se podía comer. Era el árbol del conocimiento del bien y del mal, el opuesto al árbol de la identificación con la vida, del éxtasis. Al comer la fruta del árbol prohibido, el hombre se volvió tan astuto como los dioses, las fuerzas de la restricción y la coacción (el Elohim), porque a través del conocimiento del bien y del mal aprendió a poner una contra la otra, a mezclarlas, a extraer una de la otra; abrió los ojos y quedó ligado a las cosas. Pero pagó por ese poder sintiendo vergüenza de su des-

nudez, de su simplicidad, y la unidad de todo lo desconcertó.

¿Quién puede tolerar verse privado del poder de ejercer coacción contra los otros, de distribuir los premios y los castigos, de fijar etiquetas a las cosas?

Revolcaderos caprichosos en salas de tribunales, pero por el mezquino placer de la jurisdicción uno paga haciéndose torpe cuando es feliz.

Sin embargo, en el jardín del corazón de cada uno está sembrada la necesidad de la Unidad, de la felicidad.

Muchos se doblegan por el esfuerzo; el arrastre de la unidad y la tensión contraria de la multiplicidad, son demasiado para nuestras fuerzas.

¿Qué es lo que acosa a las mentes perturbadas?

Como ocurre siempre en las novelas policiales, el menos sospechoso es el culpable. La psiquis enferma ha sido desequilibrada precisamente por la idea de la salud y la felicidad perfectas. La perfección perfecta, la Unidad, es la tortura de la imperfección. La psiquis, que preconscientemente sabe todo lo que atañe a la perfección, se siente trastornada por sus fracasos para superarse. La suposición de lo que está colocado arriba trastorna el equilibrio establecido en un nivel más bajo. La percepción se embota a sí misma para borrar el conocimiento de la felicidad. Todo lo que parte de la Unidad es un testimonio de la Unidad.

Esto también es válido para la sociedad en general.

No hay separación entre los individuos y las sociedades; el hombre está interiormente dividido en muchas personas y las sociedades son de algún modo unidades.

Desde el ángulo metafísico, los delirios y las ideologías, las creencias de todas clases, son indiferenciables, con la excepción de que a los primeros les falta poder político y no logran atraer un número suficiente de mentes; si le dan la oportunidad, no hay nada que no se pueda convertir en el elemento básico del orden social, y con toda probabilidad tampoco existe nada que en algún lugar y en algún momento de la historia no le hayan rendido

honores públicos. Todo lo que se reverencia en algún momento, necesitará ser borrado de la faz de la tierra como medio de salvación. La historia se deleita saltando de uno a otro extremo. Es por eso que vale la pena estudiarla: podría liberarnos de las garras de lo histórico.

Cualquier conjunto de insensateces puede convertirse en un dogma. Tarde o temprano, cuando esto ocurre, los sabios que a escondidas cultivan las verdades metafísicas se consagran a adaptar el nuevo galimatías dominante, ajustándolo y reinterpretándolo a fuerza de simbolismo y casuística, hasta dejarlo convertido en un velo de alegorías que arrojan sobre la verdad metafísica. La forma de tejer el velo es usando los diversos fragmentos de la insensatez como recordatorios de las ideas metafísicas; la historia entretenida del charlatán visitado por los ángeles, o la del toro sacrificado por el hijo del sol, puede servir como recordatorio del sacrificio de la Unidad a la multiplicidad, incluso se puede extraer de él un sistema general de mnemotecnia que cubra todo el universo de las ideas posibles. La historia quedará como un delirio para todo aquél que no sea lo suficientemente tonto como para compartirla o sentirse impulsado por ella, o lo bastante cuerdo como para tomar por buena su conexión forzada con la experiencia suprema de la unidad. Y así, una vez que los desvaríos se convierten en alegorías, pueden chocar con la eternidad.

7. *Unidad*

La idea de la unidad y de la experiencia metafísica unificadora que ella implica, son las premisas de todo orden y significado. Primero que todo en el mundo de los números: además de las muchas definiciones posibles, la idea de número se logra a través del mismo proceso de abstracción que conduce a la experiencia metafísica, despojando al ser de todas sus cualidades esenciales e incidentales. Los objetos numerados son despojados, en

la numeración, de todas sus características. Los números son extensiones o partes de la Unidad. Dos series se desarrollan a partir del Uno, la primera que se extiende hacia el infinito y la segunda al cero. Las dos secuencias opuestas son manifestaciones simétricas o modificaciones de la Unidad, que potencialmente las contiene a las dos y es por eso infinito. Encierra también la idea de equilibrio ya que contiene a todos los números posibles. Implica la idea de igualdad y de inmutabilidad, por ser igual a sí mismo: (1 = 1) y por ser también el patrón de referencia: (1).

Un asceta africano me contó una vez las bromas de que es capaz el Uno. "Si se le rinde homenaje o se repite su nombre, hace uso de su poder y suma. Si se intenta dividirlo, penetrarlo y analizarlo, permanece inalterable. Si se quiere multiplicarlo, rechaza toda multiplicación y demuestra que es incambiable. Si se niega o se trata de substraer de él, hace una treta: finge que desaparece, pero uno se da cuenta que lo tiene a su alrededor, que lo rodea: 1—1=0".

El uno no es generador, ya que crea y expresa la serie de números que se extiende hacia el infinito; y es destructor, porque expresa y crea las cantidades fraccionales decrecientes que corren hacia el cero. Encierra, por tanto, todos los opuestos y también su solución: él mismo. Puesto que el uno es la tríada (a) de sí mismo, (b) de su imagen especular o aspecto simétrico, y (c) de sí mismo como medida de criterio o eje de la simetría de (a) y (b), la *unidad* corresponde a la tríada del conocedor, lo conocido y el conocimiento.

En el uno hay un tres, y el tres es un regreso al uno, pero, puesto que no existe en sí mismo ni por sí mismo, es un uno nuevo, un cuatro. Cada uno de los números sucesivos es un salto sucesivo de regreso a la unidad. La experiencia metafísica —que es la experiencia de la Unidad— contiene a todas las experiencias numerables, tal como la luz contiene a todos los colores del arco iris.

Los números están más allá del espacio y del tiempo. El orden en el espacio depende de una unidad ilimitada en el espacio, que de alguna manera está en el espacio, pero no hecha de espacio: la idea de un punto inextenso. El orden, en el tiempo, depende de una unidad infinita en el tiempo, que de alguna manera está en el tiempo, pero no hecho de tiempo; la idea de un instante indivisible, e inconmensurable.

El punto no se puede cuantificar y por eso es la Unidad en el espacio conteniendo todas las extensiones posibles. Al extenderse, forma una línea, derecha o curva, y creando por tanto las superficies y las dimensiones.

La unidad de tiempo se encuentra en la fracción de segundo, en el corte entre dos tics mínimos, en el instante indivisible; al sumergirse en él se alcanza la intemporalidad. Cuando uno logra introducirse en el intervalo entre dos punzadas de dolor, deja de sentir el dolor. Su continuidad es insoportable porque uno está encadenado al tiempo. El herido solo siente la herida y se desmaya cuando las punzadas comienzan a conectarse. Con la meditación profunda se puede alcanzar la misma supresión de la continuidad que se experimenta con las drogas. Los instantes desconectados no producen dolor porque cada uno es una unidad, y a la Unidad no se la puede desequilibrar, ni atormentar, ni herir. El dolor es precisamente la unión de cada instante doloroso reflejado en el anterior; su capacidad de reflejarse causa la expectativa del reflejo siguiente. Las perspectivas aterradoras de simetría que arrojan hacia el futuro, la reduplicación de cada unidad mínima de dolor, causa el sufrimiento, el cual repite la división y la extensión simétricas primordiales, el primer sacrificio de la unidad: el parto de la creación.

Cuando cada punzada se aísla y se corta su conexión, la cadena del dolor se rompe y cada unidad es unión: el ser, el conocimiento y la felicidad en uno.

En el espacio y el tiempo no hay nada que no esté sujeto al cambio, al movimiento. El agente del movimiento

es la fuerza, un impulso mensurable que es la Unidad en acción, la misma Unidad que como uno generó los números de medición; que como un punto ilimitado generó las líneas y superficies del espacio; que como un instante eterno generó el proceso del tiempo; y que una vez más como número, como unidad, mide la relación del espacio y del tiempo como velocidad.

La fuerza de la afinidad —del amor— es una unidad ya manifestada que regresa a sí misma como una unidad sin manifestarse. La fuerza de la afinidad causa la cohesión de todos los cuerpos, los tenues y los gruesos, los físicos y los psíquicos. Todos son manifestaciones de la unidad estática en unidad activa —de la unidad en la diversidad—. La fuerza o unidad de la realidad tenue, psíquica, es la mónada ontológica, o individualidad, que contiene su propio y total desarrollo posible o destino, y percibe la realidad incidentalmente desde los sentidos, pero esencialmente desde el origen de la realidad: la Unidad.

La mónada coincide con el arquetipo de todos los procesos de curación, el hombre cósmico, perfecto y universal. En el nivel impalpable, imaginativo y emocional de la realidad, la mónada cósmica equivale al punto en la geometría, al instante en la cronología, a la fuerza en los cuerpos tenues y gruesos, y a la unidad en las matemáticas.

La experiencia metafísica es la realización completa de la unidad estática. Ofrece por tanto la primera premisa o axioma básico de la aritmética, de la geometría, de la cronología y de la física. Suministra la idea general de las unidades específicas individuales, en las cuales se basan estos sistemas, una idea que sólo se puede llevar a cabo como una intuición intelectual con el *asamprajñasamadhi*. Para aquéllos que eligen desconocer esta posibilidad, la unidad, los puntos, los instantes, las fuerzas, las mónadas no son sino enigmas y paradojas. Por el contrario, la unidad estática indivisible es la realidad de las realidades, que sólo con el *asamprajñasamadhi* se puede

percibir con la mayor intensidad intelectual. Zenón expresó simbólicamente con la figura de una mano abierta los grados progresivos de la tensión intelectual: los dedos curvados correspondían a la sensación; el puño cerrado, a la afirmación crítica; una mano asiendo a otra, a la comprensión: el verdadero conocimiento en el cual el conocedor y lo conocido se funden con la intensidad y la concreción de una llama hendida.

La Unidad, como palabra, debiera ser la palabra más comprensiva, la palabra que lo comprende todo, la Palabra.

Aplicada al comienzo del Evangelio de San Juan, esta identificación le da sentido metafísico al prólogo. Reemplacen la palabra *logos* por Unidad y verán que el texto se aclara.

En el lenguaje, la experiencia metafísica puede identificarse con el elemento seminal, el verbo, con respecto al cual los adjetivos son partículas del presente o del pasado, los sustantivos son adjetivos sustantivados y los modificadores menores, sustantivos truncos. De todos los verbos, sólo uno puede señalar la unidad estática, el único que no está en movimiento, sino detenido: ser. En sí mismo y por sí mismo, es el tiempo infinito, el verbo ser denota la infinitud: el Uno. El verbo ser por una parte contiene y por la otra niega lo que era, es, será o podrá ser.

Como cópula del pasado y presente, que es el infinito, está simbolizado en el mundo vegetal y animal por las semillas que contienen el pasado y el futuro, y en el lenguaje está anunciado por la unión del sujeto con el predicado —el verbo "ser".

Ninguna palabra puede decir la verdad, pero todas, con la sola excepción de "ser", puede significar grupos de formas, de imágenes, de sueños. En su unión, el sujeto y el objeto trascienden sus oposiciones y choques.

El medio para transmitir la experiencia metafísica con palabras sería, digamos, almidonar y endurecer a la pa-

labra "ser", meditar en ella hasta que se convierta en uno mismo.

Las lenguas que omiten el verbo ser enfatizan más aún su presencia: se parecen a esas obras de albañilería megalítica en que las piedras bien cortadas están colocadas unas encima de otras para que la presión las mantenga firmes sin necesitar argamasa para unirlas. La unión tácita entre el sujeto y el predicado es incluso mejor que el verbo ser como símbolo del chispazo del rayo que encierra e ilumina los dos polos de una acción y crea la frase. Las palabras son frases acortadas, acertijos comprimidos. Entonces "ser" es la Palabra por antonomasia. Al igual que todas las palabras implican la acción de ser, todas las realidades implican la experiencia metafísica.

Lo que es verdad en el lenguaje de las palabras lo es también en todos los otros lenguajes: la música, la pintura, la danza, la escultura.

En la música, la cópula es el silencio, en la danza, la inmovilidad, en la escultura y la pintura el espacio vacío. En el caso especial de los íconos, las hojuelas de oro que decoran el fondo.

Además de ofrecer en el verbo "ser" el símbolo de la Unidad, las lenguas no son otra cosa que texturas de metáforas, de difusión. En griego, *metaphora* quiere decir "medios de transporte". Las metáforas nos llevan lejos de la realidad inmediata y ninguna súplica a la metáfora de la arena o la roca puede cruzar de nuevo el espacio. Creer en la existencia de metáforas privilegiadas, definitivas, objetivas, que se centran en lo que tratan, no metafóricas, es una conspiración infantil.

La regresión esquizofrénica pretende que algunas palabras designen objetos individuales y no clases. La "realidad básica" sólida existe, pero no es un código especial, una cadena de palabras mágicas; es la fusión del conocedor con lo conocido, y las lenguas diversas no son sino juegos de ilusión llevados a escena para cubrir el silencio. Mientras menos las tomemos en cuenta, menos nos identificamos con ellas, con su pretensión de coincidir

con la realidad y más verdaderos somos. Seremos también más capaces de traducir los códigos si no le damos privilegio a ninguno. Si la experiencia metafísica sugiere algo, es la alegría, el regodeo en la divina juventud. Las descripciones de la realidad son los juguetes del niño sabio Dionisio. La mejor forma de acercarse a la verdad es a través de una embriaguez lingüística dionisíaca.

Entonces, los sinónimos y símiles de la expansión y la grandeza se expulsan, un ritmo en forma de torbellino empuja el fluir de la inventiva metafórica hasta que las palabras son impulsadas por una fuerza trascendente y desconocida y las metáforas se amontonan, cada vez más gratuitas, el idioma se hace cada vez más rico, la embriaguez aumenta y la distancia entre la "chispa de las palabras" y la realidad individual se estrecha en espiral.

Los chamanes dominan un vocabulario más extenso que el hombre ordinario; se embriagan con los símiles. Al tratar con el mundo intermediario, sólo la poesía logrará prevenir que los símbolos se conviertan en signos, o los ligeros codazos en definiciones, o la vida viviente en vida vivida. Las creaciones metafóricas, rítmicas, expansivas, las similitudes que se desbordan, debieran al fin romper el hábito de tener que remitirnos a los sólidos tridimensionales cuando buscamos la precisión, la certidumbre o la verdad, o de indagar la verdad en la propia persona, en el límite de la vida individual. Wordsworth dijo:

> Sólo en el infinito y nada más que allí
> está nuestro destino, el corazón y la morada
> de nuestro ser.

Sólo separado de la forma y del nombre puede uno alcanzar la verdad. Recuerdo a un hombre intelectualmente sincero que reprendió a su amante cuando lo llamó con su nombre.

Lo que nos hace reales es la necesidad de ser una mónada, lo cual es imposible mientras uno coincida con

su ecuación personal: nuestro nombre y nuestra forma. Shakespeare lo dijo en Ricardo II (V. v. 38):

> Pero quien quiera que sea,
> ni yo ni hombre alguno, si sólo es hombre,
> se sentirá contento con nada
> hasta que sea reducido a nada.

La individualidad y la universalidad absolutas coinciden en la mónada de la experiencia metafísica; esto no se puede "tocar" con palabras sobrias. Las palabras como tales son significados que no pueden significar la significación misma, que está arriba, delante y debajo de la oposición entre el significado y la cosa significada, de la semejanza y la diferencia. La Unidad, como universalidad e individualidad absolutas, es a la vez cósmica y no-individual. Es el absoluto aquí y ahora.

En la cumbre de la experiencia metafísica, del silencio y la unidad totales, se revela el significado de las cosas, en el sentido que una vez que se alcanza, la necesidad y búsqueda de una realidad objetiva, se hace transparente y cesa. Es en este nivel en que los principios y axiomas de todas las formas de conocimiento se intuyen, no se construyen; en que no se afirman deliberadamente, sino que se experimentan: el punto, la mónada, la fuerza, el instante eterno, el infinito absoluto.

Para el Vedanta, todo lo que no está en este nivel es irreal, no infunde vida alguna; posee el ser, como la serpiente que uno confunde con una liana, sólo en virtud de la idea de la liana y mientras no la diferenciemos de la liana. Si preferimos a Leibniz en lugar de Shankara, podemos decir entonces que los cuerpos, las cosas que se extienden en el espacio, no son sustancias sino apariencias, porque sólo un principio de unidad, una forma formativa, un punto de vista sobre el universo, podrá prestarle semejanza de sustancias a su multiplicidad insustancial, "como a los arcoiris y a los parhelios".

Utilizar una analogía es la mejor forma de transmitir todo esto. Ibn Arabi cuenta la historia de cómo el rey Salomón le enseñó la insustancialidad a la reina de Saba: la llevó a una sala que tenía el piso de vidrio y al entrar, pensando que era agua, ella se levantó la falda para no mojarla. Cuando se dio cuenta que era el reflejo del vidrio comprendió enseguida que toda realidad es un juego de semejanzas y diferencias, y que el mundo se aniquila y se recrea en cada tic-tac del reloj. Puede ocurrir que algunas veces, por ejemplo, cuando nos vemos inesperadamente de cuerpo entero en un espejo, tengamos un vislumbre de la verdad.

Borges insiste en la visión del espejo en un poema que habla de:

> ...el impenetrable cristal
> donde un imposible espacio de reflejos
> termina y comienza inhabitablemente.

Contó en una entrevista que un día, en su infancia, se asustó al ver su propia imagen reflejada en un espejo porque temió que podía moverse por sí misma, contra su voluntad. En estos casos se puede ver el absurdo del primer error del hombre: su identificación con su cuerpo y con su alma.

La iluminación, más allá de la locura y la sensatez, conduce a lo que el maestro Vedanta, de Kerala, el gurú Narayana, describió en este poema:

> Tú eres el absoluto, no eres tus sentidos, ni tu pensamiento, ni tu inteligencia, ni tu conciencia ni tu cuerpo, la vida misma y tú mismo son irreales.
> El mundo que tú contemplas no es nada separado [de ti.
> El que brilla como un espejismo a tu alrededor, eres [tú mismo.
> ¡Escucha, tú eres lo que emanó de la naturaleza, lo que la conserva y la consolida, el que goza de su variedad, y el yo del profundo sueño inconsciente.

La felicidad constante y autónoma,
la perfección perfecta —todo eso eres tú!

Esto es la locura completa, la esquizofrenia absoluta, la embriaguez total, el diapasón de la cordura: la Unidad.

II

ARQUETIPOS

8. *Números como arquetipos*

La experiencia metafísica realiza la unidad infinita. El Uno se refleja en sí mismo, y al regresar a sí mismo afirma su unidad como un nuevo Uno, que es dos, y así en adelante, convirtiéndose progresivamente en los números que le siguen. Cada número es un regreso a la unidad: siendo una unidad es una vuelta al Uno. No existiría si no fuese una manifestación, un tipo de unidad. En la producción de los números ocurre como con la palanca, las elevaciones se obtienen gracias a los empujes hacia abajo. Esta capacidad de correr hacia atrás como un cangrejo, que caracteriza a los números, obsesionó a Emily Dickinson; ella creía que encerraba una lección sobre la esencia de la vida, la gran lección antigua: que la verdadera totalidad o infinito es la Unidad indivisa, intacta, y que todo grupo de dos o multiplicidad es una ilusión, una falacia. En los momentos de irrevocabilidad final estamos solos: todo Uno. Dentro del Uno cada cosa es cada dos cosas, la simetría es absoluta, la conciencia es considerada como binaria y la lógica de contraste desaparece. En el Uno la conciencia sólo puede ir por el borde, como una conciencia marginal a punto de fundirse en el inconsciente. La paradoja se destaca a menudo en el *Mahabharata* (XII): en el *samadhi* uno no oye, no ve, no percibe los olores, no tiene sensación del tacto, las formas de la mente no resuelven nada, no desea nada —uno es como un palo, un tronco, una piedra, una llama en un lu-

gar cerrado. No quedan residuos de la conciencia, en el sentido de que no subsiste ninguna dualidad. En un pasaje dice que "la unidad sólo resulta cuando uno es consciente pero sin conciencia". Existe una conciencia paradójicamente sin conciencia en la unidad no-doble y sin carácter "vista por la *sustancia* de la conciencia, por la *luz* de la mente", como por el recuerdo de la unificación en la unidad del Uno. El Uno es literalmente *absorbente*. Emily se atrevió a expresar su experiencia de él:

Uno y uno - son Uno.
El dos - (que se ha dejado de usar)
Está bien en las escuelas
pero no para las escogencias menores -
Vida - solamente acaso - o la muerte
o lo eterno.
Más - sería demasiado vasto
para la comprensión del alma.

(Incidentalmente, el siguiente detalle le agregará profundidad al poema: en la primera versión ella escribió "internas" en vez de "menores", y en vez de "más", "dos").

Entre los números, algunos son más parecidos al Uno, más encarnizados y de aspecto más permanente que otros, como diría Emily Dickinson, y tienen la propiedad de unificar y ordenar a los otros números en grupos, lo que hace posible calcular y mezclar grandes cantidades de ellos. Los números parecidos al Uno son las unidades de medida, los arquetipos. El diez, el arquetipo de la decimalización, es el más conocido y venerado entre los pitagóricos.

Todos los números, los nuevos infinitos, están comprendidos potencialmente en el Uno. En un arquetipo como el diez no están latentes todos los números sino una infinidad de dieces. Entre la unidad —el infinito absoluto— y los números finitos, median los relativos infinitos, o arquetipos.

En la geometría los ángulos son las infinidades relativas de espacio, que median entre el punto en que todo espacio es latente y las figuras geométricas finitas. Las mónadas que son una infinidad de tiempo específico, el tiempo de una persona en su unicidad, median entre el instante en el que todo tiempo es latente y los trozos finitos de historia, los períodos de tiempo.

Los campos de energía, que componen una infinidad relativa de movimientos, median entre la fuerza que contiene el potencial infinito de movimientos y los movimientos particulares definidos por una velocidad y un vector dados.

En el idioma, los modificadores, que establecen el modo, el tiempo y la persona, median entre el infinitivo del verbo ser —"ser"— y las palabras solas.

La noción creadora, original o emanación de la Unidad, se refleja a sí misma como una reflexión intelectual y una acción deliberada. Es la fuerza primitiva y la identidad original ya que es la que otorga identidad. Todos los movimientos derivan del impulso de la fuerza primitiva, todos los pensamientos son reflejos del acto original de reflexión de uno mismo. Corrientemente se define a la persona como una síntesis de intelecto y voluntad, de pensamiento y acción. De modo que parece correcto llamar al primer movimiento de la Unidad el conocedor —considerarlo como una persona. El conocimiento de sí mismo de parte de la Unidad significa que la Unidad se divide en Unidad como conocido y Unidad como conocedor. Lo conocido es todo, principio infinito. El conocedor es todo el conocimiento y por tanto se le puede llamar "intelecto cósmico" o "intelecto activo" o "la Palabra". El conocedor y lo conocido implican un regreso de los dos a la unidad como tal: el conocedor y lo conocido se unen en el conocimiento. El regreso a la unidad responde a la definición de la felicidad. El Vedanta dice que la tríada primitiva estaba compuesta por el ser, el conocimiento y la felicidad.

Estas ideas arcaicas pueden parecer un poco tontas, pero es sólo a través de su aceptación que uno alcanza una posición metafísica por encima del transcurso de los días. Un sabio observó que ya nadie se ocupa de Dios —el Absoluto— porque nadie es capaz de agacharse lo suficiente. Lo suficientemente bajo como para captar la diferencia entre el movimiento primario de la Unidad, que crea la primera tríada, y el movimiento siguiente que está latente en el primero, por lo que la Unidad, al regresar a sí misma, girando en espiral sobre sí misma, forma un nuevo Uno. El nuevo Uno es una unidad relativa ya que subsiste gracias a la relación con la tríada; y es también un segundo Uno: un dos. Uno debiera agacharse lo suficiente para ver el símbolo primario de esta verdad metafísica en la unidad primaria de la madre y el hijo, con el vínculo del aire, del espíritu, de la respiración y del pezón para formar la tríada, que evolucionará en la segunda unidad, el hijo, quien primero se da cuenta (de la pérdida) de la pareja lactante y después se descubre a sí mismo como un segundo Uno.

El conocedor es originalmente, la realización de la simetría dentro de la unidad; pero luego se convierte en un dos y más, dividiéndose y multiplicándose así mismo en conocedores y a lo conocido en cosas, desciende hasta el cálculo de los números, las medidas de las formas, las apreciaciones del tiempo, el cómputo de las velocidades y vectores. El conocedor es, originalmente, todo el conocimiento. Podemos intentar comprender esta premisa si no identificándonos con ella, considerándonos como aproximaciones a ella, tal como las iluminaciones de los profetas o de poetas como Valmiki que captó todo el Ramayana de una sola lectura. O la podemos realizar volviendo al símbolo primario del hijo que sabe todo lo que necesita saberse por estar unido a la madre.

El conocedor multiplica lo conocido al dividirse a sí mismo en la multiplicidad, cuyo reflejo es él. Aparentemente está dividido en las miríadas de reflejos de sí mismo que iluminan y guían a las actividades del cere-

bro, a la máquina humana. La presencia, el rayo, la fuerza del conocedor es manifestada y traicionada por los cuerpos infinitos. Transmitir y traicionar vienen de la misma raíz latina: *tradición* y *traición* son inseparables gemelos. El pensamiento perfecto, puro, la norma de medida precisa, es el conocedor hecho manifiesto y transmitido: su palabra. El ser humano le hace de huésped, pero más allá de esto no se debería aventurar. Todo lo que puede hacer por su cuenta es cometer errores, traicionar.

El descenso a la multiplicidad sólo es posible a través de mediadores colocados entre el conocedor y la multitud de cosas numeradas que numeran números, porque es solamente a través de la mediación de las infinidades relativas —los arquetipos, las unidades de medida— que el absoluto puede condescender a lo finito. Ellos constituyen las condiciones previas de toda numeración y limitación, y por tanto no pueden encontrarse a través de los medios de cálculo o de acuerdo con definiciones rígidas. Por ser especificadores no pueden especificarse. La intuición de los arquetipos refleja la experiencia metafísica y por tanto coincide con ella, pero mientras la intuición de los arquetipos no sea la experiencia reflejada, sino el acto de reflexión, es diferente, está separada y fragmentada, no es metafísica. Los números normales —los arquetipos— reflejan a los números porque pueden unificar grupos de números ordinarios, pero mientras que uno multiplicado por uno es uno —porque el uno no contiene la multiplicidad—, las unidades de medida están sujetas a la multiplicación porque contienen la multiplicidad, la ambigüedad, la relatividad.

Un número se convierte en normal, o arquetipo, cuando simboliza o representa a la unidad; pero la razón de por qué esto es válido no es ni convincente ni analizable desde el punto de vista lógico, ya que la fuerza de convicción que resulta del análisis es un tipo de cálculo que está afectado por el uso de los números normales o arquetipos. El único tipo de "razón" que se puede dar para adoptar un arquetipo —un otorgador de razón— es una sensación de

conveniencia analógica relacionada con el gusto, la simpatía, la discreción.

Volviendo una vez más al semillero de símbolos que es la primera etapa del crecimiento de un niño, los arquetipos entran en juego tan pronto como la madre le comunica al hijo la medida exacta de absorción, circulación y expulsión —de nuevo la antigua tríada del ser, el conocimiento y la felicidad. La madre transmite los arquetipos, especialmente en aquellos momentos en que la unidad anterior de la madre y el niño, como pareja lactante, se evoca con más calor e intimidad. Platón llamó la atención sobre la importancia filosófica de las canciones de cuna, y extrajo de ellas todo tipo de procedimientos curativos. Se puede añadir que contienen la serie completa en forma de ritmos diferentes, de todas las actitudes posibles hacia los arquetipos, la tendencia hacia la multiplicidad de los yámbicos U —, U —, que la madre usa para imitar la dispersión, la multiplicidad, el tormento del niño; con esto ella ya se ha insinuado en la red rítmica y ahora pone en juego el arquetipo del regreso a la unidad, aminorando su ritmo, suavizándolo hasta convertirlo en troqueas y dáctilos — U, — U U. Las pulsaciones del niño, atrapado en la red de la imitación contraria, sigue el tema, y la madre puede ahora poner en juego una tercera estancia: la unificación tranquila, el sueño y el éxtasis expresados en sonoros y majestuosos anapestos.

Al igual que los ritmos, los números son también elecciones connotativas de los arquetipos.

Los cálculos por pares pueden reflejar el aspecto simétrico de la Unidad, y por tanto también del conocedor, del Intelecto Universal como el reflejo, de la palabra o del espejo. Como todos los arquetipos, es polar y a la vez cohesivo (puede decirse que todas las líneas se tocan en sus extremos) y disociador (puede decirse que todas se apartan de ellos). La noche es oscura, pero ilumina el lenguaje de las estrellas que la luz del día borra.

Dividir partes iguales y unir, acoplar y aparear, dividir y multiplicar por dos no nos llevará muy lejos en los cálculos; pero las marcas, la típica tarja, puede resultar una unidad valiosa: los dedos de la mano y de los pies le sirven de testigos.

Las divisiones de tres son instructivas porque las tríadas implican los dos extremos, con la armonía y la disparidad, el crepúsculo embaucador en el medio. Todas las figuras geométricas son triángulos múltiples, todos los colores resultan de la mezcla de los tres colores primarios, el carácter de una clave musical está decidido por su tercera nota, ya sea mayor o menor. El hombre está dividido en tres partes, el cuerpo, el alma y el espíritu y su disposición depende de la tercera, el espíritu, que puede realzarse o destruirse. Para mayor claridad, los tratadistas recurren a las divisiones en nueve: Dante dijo que Beatriz "era un nueve" —algo que hay que aclamar tres veces tres, una trinidad cuadrada. "Nueve" y "nuevo" vienen de la misma raíz. El niño nace después de los nueve meses.

La multiplicidad o materialización sólo comienza después del Tres, como una manifestación posterior de su cualidad de tres. El conocedor refleja primero lo conocido como algo nuevo y luego se da cuenta que con el conocimiento que le sigue hacen en total un Tres-en-Uno, que es un nuevo Uno, en realidad, un cuatro. La novedad del cuatro consiste en que es una manifestación de la multiplicidad como tal. Beatriz era un nuevo Tres, no un cuatro: era la novedad perpetua, no la novedad circunstancial; la encarnación directa del conocedor, no la realidad múltiple y engañosa. Nueve es la suma de cualquiera de los intervalos que hay entre dos notas de un intervalo que resulte de su inversión —que a pesar de ser nuevo y diferente, permanece incambiable, ya sea consonante o disonante, mayor o menor. Este propósito del nueve —lograr la igualdad en la diferencia— puede percibirse cuando se invierte un intervalo musical para producir otro; puede verse en la mayoría de los diagramas sagrados hindúes, en el *Shri Yantra*, por ejemplo, que es una serie de

círculos concéntricos en cuyo centro hay nueve triángulos que se entrecruzan dinámicamente, cinco apuntando hacia arriba y cuatro hacia abajo, con una inversión de dirección, y de números desde los impares a los pares, y su espléndido juego atrae la mirada significativamente hacia su centro, inmutable, sin señal y mucho más enfatizado. Nueve es el centro del centro. El cuadrado que encierra el todo tiene cuatro lados, es un cuatro. La corteza que rodea al núcleo de nueve lados es una cuaternidad. El nueve, el conocedor, termina como cuatro. La unidad dinámica termina en la multiplicidad estabilizada, de cuatro cuadrados. El conocedor se divide en cuatro en la cruz, que aparece como el punto que se abre en cuatro líneas perpendiculares: los dos diámetros del círculo de la manifestación. El cuatro es el regreso del Uno y, al mismo tiempo, la disparidad misma, la materia. El ojo tiene tres colores primarios como tales, pero cuatro pigmentos. Los grupos de cosas de cuatro cuadrados con una sensación de exactitud y reposo, y más aún los grupos de ocho, tal como se pueden ver en la base octogonal del símbolo fálico hindú, o en los diseños de los baptisterios y que se puede escuchar en todas las importantes octavas. Cuando el oído escucha la octava se acuerda de la primera nota y siente que son idénticas y sin embargo diferentes. El octavo intervalo cierra el grupo arquetípico de notas. Ya el cuarto intervalo, que se llama subdominante, ha encantado al oído y es como si anunciara la octava. Los egipcios creían que la octava constituía la relación entre la primavera y el otoño, la cuadratura de las cuentas en el ciclo del año.

Cuatro se dice *Yo,* en japonés, que también significa "el mundo"; ocho es *Ya,* "la casa", que es el reflejo del universo.

El octuplo doble era, para los etruscos, el hígado, el reflejo del cosmos. También los chinos creían que el dieciséis era el número cósmico de cuatro cuadrados. Una libra inglesa parece bien cuadrada con sus dieciséis onzas.

El cinco casa con el divisible dos y el indivisible tres y, como la Unidad, no puede ser dividido; por eso era el número de la naturaleza viva. Se repite en los ritmos planetarios de Venus y la estrella de la mañana. Puesto que en la música el quinto intervalo es la esencia de la armonía, el sentido arquetípico de los egipcios lo percibió como correspondiente al solsticio de invierno en relación con la primavera, que es cuando florecen las flores de cuatro pétalos. Para que una melodía se deslice suavemente de una nota a otra, es necesario que entre ellas haya afinidad, lo que quiere decir cinco intervalos; toda manipulación suave, vaciado y perspectiva que producen los objetos, depende de que los tengamos entre los dedos. En el ojo, los tres colores primarios son recibidos por cuatro pigmentos, más la pupila negra. Un doble cinco forma la totalidad de los dígitos: el *a*baco de la naturaleza. El doble cinco es una fuente tan incomparable de significados, que gracias a ello el sistema decimal es el arquetipo de los arquetipos, la unidad perfecta: es la suma de los cuatro primeros números (1+2+3+4), y su mitad es la suma de los dos intermedios (2+3).

En la notación latina forma la cruz de San Andrés, la rueda, el reloj de arena. Las figuras de los cincos, de dos manos, de dos embudos o carpas unidos forman un cáliz. Cinco puntos hacen un tresbolillo, la forma ideal de plantación, la intersección del zodíaco con la eclíptica: X. En la notación árabe, el 10 implica que dos cincos forman la unidad perfecta, que revela lo que precede, incluso a la unidad: el 0, la mera posibilidad, la nada que debe encerrar la totalidad-unidad. El cero mismo en la negación del número, 1 — 1. Pero cuando se coloca al lado de un número, 1 (1 — 1), se considera relativo, pasa a ser una negación relativa, que niega el grupo de números al que ese número pertenece, afirmando por tanto el grupo sucesivo que le sigue. El 1 denota la infinidad absoluta, o absoluta posibilidad, su unión es la manifestación de la posibilidad, alias el infinito relativo. El 10 es el número arquetípico, y comprende desde los diezmos hasta la

acción de diezmar. En el 1 del 10 están comprendidas las otras nueve manifestaciones y ellas demuestran que se suman al cero. De modo que el 10 es el 1 verdadero y perfecto, la manifestación completa (1) de lo no manifiesto (0). En la aritmética cualitativa Védica, tal como la expuso Bharati Krishna Tarathaji, la unidad, absoluta y perfecta como 10, se convierte en su propio conocedor absoluto, no manifiesto como 9 (3^2); luego pasa a la manifestación posible como 8; manifiesta el ser como 7; se revela a sí mismo en las suposiciones, en las parejas y en los seres como 6; se refleja en la materia psíquica, en las imágenes, como 5; se convierte en el Aire, el recipiente de todas las formas, como 4; se transforma en la luz y el fuego, los moldeadores de todas las formas, como 3; disuelve todas las formas en agua, como 2; y finalmente aparece como la tierra, como la fuerza cohesiva 1; y, gracias a la realización de la nada, el 0, pasa a ser un arquetipo de la totalidad, el 10. Desde la Unidad aparente y terrenal de las cosas concretas, procedemos a regresar a través de la destilación y la abstracción para alcanzar el 2 (ó 1/2), la posibilidad de convertirse en nada que está latente en todas las cosas y que simboliza el agua; luego pasamos al 3 (ó 1/3), el paso de la manifestación a lo no manifiesto, que simboliza el fuego. Luego avanzamos hacia el inaccesible moldeador de las formas, el iluminador que lo convierte todo en el aire invisible, que simboliza el ser mismo, gracias a su fuerza penetrante total: el 4 (ó 1/4). Desde aquí pasamos luego al 5 (ó 1/5), la realidad imponderable, el ser sutil, la matriz o psiquis de las imágenes; luego al 6 (ó 1/6), la dualidad primaria o multiplicidad, que también simboliza el aire; luego al 7 (ó 1/7), la manifestación de lo no manifiesto, simbolizado por el agua, el disolvente; y de aquí al 8 (ó 1/8), la tierra, la posibilidad desnuda, luego al 9 (ó 1/9), el conocedor de todas las cosas como unidades (1) que regresan a la nada (0): como la nada (0) con respecto al Uno (1); y 10 (ó 1/10)). El nueve multiplicado por cualquier número da una suma cuyos dígitos se suman al nueve. Di-

vidido por el resultado es el siempre recurrente 9. En el nueve se revela la realidad completamente.

Todo esto implica que simbólicamente 1=9, 8=2, 2=8. 7=3, 6=4, 5=5. El punto en que los seres gruesos se invierten en tenues es la imaginación, la psiquis, que es el símbolo de sí mismo por ser la hacedora de símbolos. Es el V —el cuello del reloj de arena X. Al dividir 1 entre 5 obtenemos 0,2; 1 por 2=0,5.

El seis puede competir como arquetipo con el 5 que es la mano, el protector, la familia, ya que lo contiene todo, y es el múltiple como tal. Los cuatro puntos cardinales del horizonte, además del cénit y el nadir, hacen seis, como los meses entre uno y otro solsticio. El seis se dobla en el número de las notas de la octava, de la escala cromática, del círculo zodiacal, razón por la cual contamos con docenas, y un pie se divide en doce pulgadas, y un chelín en doce peniques. El oro se pesa por unidades de veinticuatro grados, que hacen el "pennyweight", o en grupos de doce onzas que forman la libra troya. Multipliquen 6 por 10 y podrán contar las horas; por 60 y contarán los días del año, los grados de la circunferencia, las venas del cuerpo, los segundos de la hora. Multipliquen los lados de un triángulo perfecto 3×4×5 y el resultado es 60. El 60 era el dios supremo de los números, con quien se relacionaban los otros números-dioses como si fuera la Unidad.

El siete parece servir a muchos giros arquetípicos —es la luz que nace del fuego, es el límite del conocimiento y del significado, se relaciona con la luna reguladora con las 24 casas lunares correspondiendo a la misma cantidad de vértebras en el cuerpo humano. Es indivisible, de modo que también en este caso vuelve al uno; es inmóvil y virginal porque no genera nada dentro de la década y es el doble de la nada. Lo adaptaron como número arquetípico las notas primarias, no idénticas; los movimientos básicos, las estrellas que rodean a la estrella polar y las aberturas del corazón, por las preñeces mínimas, por el día crítico de las enfermedades, por los intervalos que

llegan hasta la primera disonancia, tan intolerable como la segunda; y por el planeta malo. Un ciclo humano dura tres veintenas más diez, el número de años de una vida normal. Al medir la capacidad de memorización, se ha descubierto que el límite de siete elementos es el óptimo.

Al combinar los números desde el 1 hasta el 13 ($12+1$, ó $10+3$, ó 2^2+3^3, que se relacionan con $5=2+3$) se producen todo tipo de complejidades y se encuentran las medidas fundamentales de todas las realidades.

Pensar significa ponderar, considerar; relatar significa recontar; juzgar es calibrar. Además de los números, el Uno añade o substrae las figuras al espacio, los períodos al tiempo, los grados a la fuerza, las palabras al lenguaje, tal como lo observó Hobbes, ya que al agregar nombres uno afirma; al agregar las afirmaciones uno deduce y demuestra por silogismos, al substraer las afirmaciones implícitas de las conclusiones las otras restantes quedan al descubierto; al agregar y substraer leyes y hechos, se descubre lo correcto y lo incorrecto: todo pensamiento es un cálculo. En los artistas, la rapidez de las operaciones oculta los cálculos del instinto, del sentido de la armonía y la proporción. Por tanto cada afirmación es una llamada a los arquetipos, a las unidades de medida que hacen los cálculos posibles y rápidos: son las cartas de triunfo del juego, las escalas de la música.

Los arquetipos son patrones de medida. Las categorías mentales y los plexos emocionales básicos trabajan en todos los niveles al mismo tiempo. La gran verdad que exaltó a Pitágoras fue precisamente el descubrimiento de esta relación de los niveles: a una melodía de sonidos le corresponde una cierta proporción en el espacio, un sentimiento preciso en el corazón. Al pulsar de cierta manera las cuerdas de una lira, uno evoca una relación de alturas y longitudes, una distribución correspondiente de espacios. La música es arquitectura, escultura o pintura en estado líquido, tal como éstas son música congelada y el alma atestigua la estructura común de todo.

Los cálculos son posibles gracias a las unidades normales, las divisiones del espacio dependen de una proporción básica, la evaluación de los movimientos depende de los ritmos, las medidas y las periodicidades. Las escalas nos permiten modular la música y los modificadores gramaticales a expresar los pensamientos, y finalmente el timbre crea la atmósfera que lo envuelve todo, el sabor, la esencia penetrante, tal como lo dijo George Eliot en *The Spanish Gipsy:*

> El lenguaje no es sino un rayo de luz que
> se estrella al borde de las profundidades
> de lo inexpresado; incluso tus amadas palabras
> flotan como algo más oscuro en el significado
> más amplio de tu voz.

Los timbres y las voces a su vez se dividen y se cuentan arquetípicamente. Los hindúes distinguen las siguientes voces: la del pecho, del tigre, de la mañana; la de la garganta, del ganso, del mediodía; la de la cabeza, del pavo real, de la noche. Las voces también pueden ser cuádruples o quíntuples como los elementos, o séxtuples como los planetas, o dividirse en doce partes como el zodíaco.

Los arquetipos, que entretejen todos los niveles entre sí, responden a la serie de incitaciones interiores, que antiguamente se llamaban dioses o ángeles y que ahora se conocen como complejos psíquicos o ideales supremos, dependiendo si en el momento están intentando triunfar o ya están aferrados al poder. El escenario de la vida está coloreado por ellos, puede penetrarse e interpretarse, señalarse o ignorarse, ponerse de relieve o aplanarse de acuerdo con los arquetipos que entran en juego. Las cosas dependen del tono que se ha establecido y esto a su vez depende de las unidades de medida que se han adoptado. Que los arquetipos numéricos desencadenen entrelazamientos emocionales está demostrado por el *I Ching*, por los juegos, en especial el de cartas en donde son las cartas de triunfo, y por las reacciones supersticiosas a los números 13 y 17, que todavía no hemos logrado ocultar

bajo la alfombra de la conciencia. En Egipto existía un zodíaco de trece meses que tomaba en cuenta la precedencia de los equinoccios, de aquí que el número trece sugiere un conocimiento esotérico siniestro, un patrón de medida que pone todo en una perspectiva diferente e inestable. En la historia de la Bella Durmiente del Bosque, las hadas del destino son 13, pero el rey no puede invitarlas a todas al nacimiento de su hija porque sólo tiene 12 platos de oro, de modo que la desdeñada se vengará en la niña recién nacida. En el año de doce meses hay días trece intercalados e interpolados, cuando Saturno invierte todos los hábitos como el señor del mal gobierno. Existe además el paso crítico y sospechoso del carnaval de Piscis, cuando el sol está viejo y ya ha gastado sus doce rayos fecundadores en la luna. Las leyendas varían. Unas dicen que su hijo, Lucifer, toma su lugar y se sacrifica a sí mismo por él, liberando el rayo de la primavera, el rayo décimo tercero que lo despierta o lo devuelve a la vida como Aries. Pero Lucifer es también Venus o tiene un gemelo o es mitad hombre y mitad mujer. El trece representa al Salvador siniestro del año.

En realidad, 13 es 12+1, el secreto, el esoterismo del 12. De modo que Tao-tê-Ching dice:

> Surgir a la vida significa entrar en la muerte.
> Los compañeros de la vida son trece,
> los compañeros de la muerte son trece.
> Los sitios mortales del hombre que lucha por
> la vida, son también trece.

La suma de uno a la veintena cambia también totalmente el tono de las cosas —$12+1 \simeq 20+1$. Veintiuno es la multiplicación de impares ($3 \times 7 = 21$). De modo que hay una diferencia en pagar con libras o con guineas.

En las civilizaciones refinadas, como Java o Bali, los músicos pasan todo el día afinando sus instrumentos; en la noche el concierto se desarrollará fluido y natural.

Dirigiéndose a Otelo y a Desdémona, Igo dice entre dientes:

¡Oh, qué bien templados estáis,
pero pronto, honrado y todo,
aflojaré las claves que templan esa música!

En los tiempos arcaicos, la autoridad suprema estaba en manos del guardián del calendario, el sistema de división de los festivales —los goznes desde los cuales pendían los ritos—, desde el afinamiento de las flautas hasta la invocación de los dioses, incluyendo las proporciones de cambio entre los diversos tipos de monedas.

El hecho de que los arquetipos son campos de energía psíquica y, al mismo tiempo, unidades de medida, es ciertamente desconcertante, y quien puede leer una cara de la moneda es el tipo de persona que se negará, o que escasamente será capaz de descifrar la otra.

Cada 25.950 años, el sol cambia de signo en el zodíaco, y 25.950 dividido por el mejor medidor o la Unidad de tiempo, 60, da como resultado $432.60^3 = 216.000$ cuyo doble es 432.000. En todo el mundo, los mitos giran alrededor de este número —432— infundiéndole la sensación y el sabor de lo relativamente final. 432 es el número que define una era cósmica de la India, connota además el ciclo final del Valhalla escandinavo, y Berosus lo da como la cifra de duración del ciclo caldeo; los diseños de Angkor Wat atestiguan el mismo número, como *Hamlet's Mill* lo revela. Esto no quiere decir que los mitos sean un mero crecimiento de hechos numéricos. Son la proyección del mundo de los sueños y el hombre está tan enraizado en los sueños que sólo comprende verdaderamente el significado de los números normales cuando descubre la sombra que le corresponde a cada sueño y sus secretas agitaciones interiores.

En Babilonia, las medidas normales estaban tomadas de una clepsidra cúbica que se vaciaba cada veinticuatro horas, sus lados eran el pie cúbico, su contenido se consideraba como la unidad de volumen, su peso era la unidad de peso.

Cibeles era un cubo. Era la diosa terrenal del deseo, el tono de la intensidad psíquica. Y sus "hijos" eran los pies métricos.

Las cantidades pueden estremecer con su calidad. Esto podría no parecer extraño si tomamos en cuenta el experimento básico de Pitágoras: Cuando se estira la cuerda a lo largo de una tabla delgada llamada *canon,* dividida en doce secciones iguales, la vibración de toda su longitud y de su mitad de (12 y 6. 2/1) corresponde a la misma nota a la distancia de una octava; la proporción de 12 y 8 produce el intervalo de cinco entre las dos notas. El placer que se alcanza con estos intervalos expresa proporciones numéricas. Los números y las emociones coinciden.

9. *La percepción emocional de los arquetipos*

Todo lo que percibimos depende definitivamente del nivel de los arquetipos, que solía llamarse nivel divino. La diferencia no está en la sustancia sino en la conciencia entre hoy en día y los tiempos en que el afinar de las flautas y las carrozas de las participantes en los rituales eran reconocidos como un asunto del Estado. Los asuntos arquetípicos son todavía supremos, pero en nuestros días las metas que se proyectan más allá de una generación, resultan demasiado remotas. Nuestra mente ya no es capaz de abarcar todo el horizonte, ni de seguir la cadena de causas que van desde las unidades ordenadoras del cosmos, hasta la realidad física que nos rodea.

La realidad física es un ensamblaje de tipos, aunque uno se engaña creyendo que está hecha de objetos individuales.

En griego "tipo" quiere decir marca, signo, impresión, imagen, forma. Las palabras denotan los tipos; para describir un objeto individual, concreto, ordenamos los tipos en la única combinación requerida, tal como calculamos los números para obtener el número serial exacto de un objeto individual, o como combinamos los tipos de una

caja de imprenta para ordenar y formar la palabra deseada.

Nos engañamos al creer que la "individualidad concreta", es algo que está más allá de la combinación de rasgos típicos. Pero la palabra "individual" significa algo indivisible, lo cual sólo se puede decir de la Unidad metafísica. La verdadera concreción —en el sentido de "estar unidos" *(cum crescere)* a una unidad, a una mónada— no se encuentra en lo que las palabras y los tipos señalan, sino en la dirección opuesta, en lo que nos capacita para usar y ordenar, de modo significativo, las palabras y los tipos finitos: en los arquetipos, que son relativamente infinitos, y nos hace volver a la fuente primaria, la *arché* misma, la experiencia metafísica. Sólo trascendiendo las palabras, las imágenes, las impresiones, los fuegos fatuos, es que uno puede tocar la verdad: no con ensalzar la impresión "cruda" por encima de su expresión "cocida", sino dándose cuenta que las dos son engaños y que la verdad se obtiene al alcanzar la fuente de las impresiones y de las palabras —los arquetipos que las encierran dentro de un molde. El arquetipo es el motor, nos vuelve hacia el objeto y nos lo presenta. Si nos dirigimos hacia el arquetipo que es la fuente de las apariencias, el tipo de objeto y por tanto su verdadero significado, dejaremos de buscar la verdad entre las apariencias. No somos mónadas, salvo cuando nos encontramos más allá de nosotros mismos, sumergidos en la experiencia metafísica; normalmente, somos un conjunto de impresiones fugaces con un nombre pegado a una etiqueta. No vemos los objetos, sino racimos de impresiones. Las impresiones, las marcas que se estampan con el sello del arquetipo dominante en ese momento, que le confiere a la escena una unidad relativa.

Percibimos lo que nos habla, lo que nos atrae. O las cosas tienen significado o no las notamos. Las realidades son metáforas ya que todo transmite una significación. Esto implica que todo depende de un arquetipo. Algo que sea completamente insignificante, que no llame la

atención de un arquetipo, no será percibido por ninguno de los sentidos.

La idea sobre la percepción humana que debiera prevalecer, de acuerdo con los experimentos de Beer y Kugler, es la que está basada en el comportamiento del *bacillum colli*, el cual, a pesar de carecer de memoria, encuentra su camino hacia el alimento en nuestros intestinos. Recibe la "llamada" del alimento como un insecto atraído por una telaraña. Su sistema de percepción, como cualquier otro, incluido el nuestro, pero más obviamente ese, siente la constancia de las estructuras, la información que ha permanecido inmutable a lo largo de las variaciones del tiempo y del espacio. Las constancias en el fluir son asimiladas, particularmente las que afectan la psiquis y evocan una respuesta del nivel arquetípico y del mundo de los sueños.

Los hechos anuncian a los sueños. Los sucesos del mundo de los cuerpos visibles son reflejos de sucesos que ocurren en el nivel arquetípico. ¿Qué podemos decir sobre las heridas y los azotes? Semejan recordatorios bastante solemnes de la importancia que le damos a los hechos tangibles. ¿Pero quién los infligiría si no fuese para despojar físicamente o exorcizar a la víctima? Es por el significado que les otorgamos, que los infligimos. El vencido besa la mano del vencedor a causa de un impulso sutil irresistible, no por pura cobardía. Para él, la victoria "es" un "favor de los dioses", no sólo un hecho brutal.

No existe eso que se llama un hecho en sí mismo: la propia muerte puede "ser" el paso a una vida real y una oportunidad para el júbilo, o una destrucción cruda, irredimible y desesperante; puede "ser" una insignia de honor ansiosamente codiciada, o un condimento para la lujuria, o un medio para trascender el terror y la mundanidad, o acaso sólo un derroche y un horror desolados. Todo depende de los sueños en donde ajustamos la idea de la muerte y del dolor, del significado que proyectamos en ellos. Las llamadas a una realidad concreta o una norma segura de buen juicio, no son más que exorcismos vacíos

del paralizante poder de los arquetipos. Las ideas de la realidad, las normas de la sensatez, no son sino sueños.

Todo lo que podemos hacer cuando los sueños chocan, es tratar de trasladar a uno dentro del otro, sabiendo que por encima de ellos no hay códigos de códigos.

La verdad no yace en el objeto, cuya esencia es la percepción, tampoco se encuentra en la conciencia que tenemos de él, en el hecho de que estamos despiertos en vez de dormidos. Uno es refutado cuando busca la verdad en los objetos aparentes o en las percepciones y apariencias del estado de vigilia.

Para algunos esto resulta extrañamente irritante porque evoca la realidad patente de "esta mesa y esta silla"; pueden golpear el suelo como el doctor Johson tratando de refutar el idealismo del obispo Berkeley. Los hipnotizadores suelen encontrar estos tipos de pacientes, que hacen ostentación de su fe en las realidades concretas e insisten que "esta mesa y esta silla" son definitivamente reales. Milton Erickson sugería que se les escuchara y se les incitara a continuar, insistiendo en examinar cuidadosamente los objetos que ellos señalan, dejando que se extiendan sobre la insensatez que significa negar cosas tan innegables, interrumpiéndolos de vez en cuando para insistir en que uno lo que quiere es entender mejor, invitándolos a que estén en desacuerdo sobre la actitud corporal más o menos tensa que acompaña a la aceptación apropiada y razonable de la realidad. Una vez que se ha afirmado la dependencia en el interrogatorio del hipnotizador, el apóstol de la realidad será arrastrado fácilmente hacia el sueño hipnótico, durante el cual la realidad de "esta silla y esta mesa" se convertirá en nada. A los constructores arquetípicos de la realidad, Blake los llamó Ulro y Los:

> En cuanto a la falsa apariencia que ante el razonador surge como un globo girando en el vacío, no es sino un engaño de Ulro.

Ni el telescopio ni el microscopio saben nada de esto: alteran la relación de los órganos del espectador, pero dejan los objetos intactos.

Porque cada espacio más grande que un glóbulo rojo de la sangre humana es visionario y creado por el martillo de Los.

Y cada espacio más pequeño que un glóbulo rojo de la sangre humana se abre a la eternidad, de la que esta tierra vegetal no es sino una sombra.

El glóbulo rojo es el incansable sol creado por Los para medir el tiempo y el espacio del hombre mortal cada mañana.

La meditación se encargará de despojar hasta su inevitable cualidad ilusoria, lo que rete a nuestros sentidos con una exigencia de verdad. La meditación sobre la realidad choca necesariamente con un muro curvado; uno se siente impulsado a buscar el origen de lo percibido y del percibidor en un arquetipo y eso nos lleva de regreso a la experiencia metafísica. Sólo invirtiendo nuestro empuje y renunciando a nuestra fe en el "velo pintado", podemos alcanzar la verdad, a través de la puerta de la experiencia metafísica, dando la espalda a todo, desde las apariencias hasta las apariciones. El arco iris, la visión de los colores arquetípicos primarios, puros y fundamentales, es el puente que va desde las apariencias multicolores, moteadas, hasta el blanco esplendor que une todos los colores y revela su esencia de pura luz:

La vida, como una cúpula de vitrales,
colorea el blanco esplendor de la eternidad.

Todos los puntos que hemos planteado han sido tocados hermosamente en un poema de Sen-Yo-Rikyu, el maestro japonés de la ceremonia del té, del siglo dieciséis, un rito en que toda la atención se concentra en apuntar hacia lo que las cosas —la silla, la mesa, la tetera, las tazas— realmente son:

La ceremonia del té
consiste en hervir
el agua,
preparar el té y beberlo.

La ceremonia del té simboliza al ser como tal, más allá de todos sus atributos, luego:

Haz que la ceremonia del té descienda hasta tu
[corazón,
entonces no verás con los ojos
ni escucharás con los oídos.

Esta es la primera fase —la abstracción y concentración. La próxima es la toma de conciencia de los números arquetípicos:

El ejercicio consiste en
contar desde uno hasta diez
sabiendo cómo volver de diez a uno, el origen.

En la alquimia interior, por medio de la cual el cuerpo se separa del alma, y el alma del espíritu, los arquetipos se revelan con el aislamiento del alma. En la alquimia verde, el residuo sólido de las plantas se cocía a fuego vivo hasta que quedaba convertido en un puñado de sal del color de la nieve; el cuerpo puro de la planta. La masa líquida se destilaba para extraer el alma picante de la planta, sus resinas volátiles. El líquido se dejaba fermentar y el resultado era el espíritu de la planta, su eau-de-vie, o agua de vida, su éter ardiente o esencia celestial. A partir de aquí era posible preparar la "piedra" de la planta. El alma purificada, conservada en el espíritu puro, caía gota a gota en la sal de color de nieve hasta que los tres elementos se fundían formando una piedra, en la que las propiedades realzadoras de la vida de la planta estaban concentradas de tal manera que podían emanar de ella y proyectarse sobre otros cuerpos. El mismo pro-

cedimiento se usa en la transformación de hombres "en piedras vivas".

La separación de la psiquis y del espíritu, libera al cuerpo de sus presiones excesivas. Por regla general, el alma descarga su peso en el cuerpo. Tira de los tejidos como cuerdas para darle salida a sus emociones. Una vez que el cuerpo se libera, un flujo de energía sereno cura los órganos entumecidos y temblorosos. El cuerpo liberado obtiene todos los beneficios del sueño curativo y sin ensueños; está purificado y hecho sin alma, exactamente como las sales de la planta se calcinan y se hacen incoloras.

Por su parte, el alma, el cuerpo tenue retorcido por las emociones y los pensamientos, que ordinariamente se funden con el cuerpo físico, es arrancado de él como los aceites aromáticos de la pulpa de la planta en la quietud y se convierte en un aroma efusivo, en un campo elástico casi interminable de influencias hipnotizantes, de sugestión y fe, de imaginación. Rumi dijo que desde el punto de vista espiritual el alma no es nada, pero que desde el punto de vista del mundo material ordinario es todo: el orgullo, la vergüenza, la paz, la guerra, todo surge de las fantasías del hombre (y "las fantasías que atrapan a los santos son reflejos de las carirredondas del jardín de Dios"). Al igual que las limaduras de hierro se adhieren al imán, las almas liberadas de las sensaciones del cuerpo se adhieren a los arquetipos. En *Ideas sobre el bien y el mal,* Yeats explicó que los sonidos, los colores y las formas, ya sea porque están preordenados o a causa de nuestra larga asociación con ellos, evocan emociones indefinibles y sin embargo precisas, o mejor "ciertos poderes etéreos cuyos pasos por nuestros corazones llamamos emociones".

El alma destilada flota alrededor de estos "poderes etéreos", los arquetipos, arrastrada oscuramente hacia uno o hacia otro, hasta que, libre como está del cuerpo físico, flota hacia arriba y encuentra una órbita segura. Esto lo hace con delicadeza, a tientas, sin seguir leyes o reglas

fijas en un vuelo ciego al final del cual se siente en el centro y logra una realización inexpresable y fantástica de su destino. El cuerpo causaba rigidez porque el alma estaba inducida a identificarse con él, pero ahora ella es resistente y flexible, abierta a las sugerencias ligeras, a los raros presagios, capaz de identificarse con el alma de todas las cosas. Especialmente con las de los animales en lo que cada especie encarna a un arquetipo. Los chamanes aprenden el arte de entrar en el mundo de los animales adquiriendo pacientemente sus ritmos, imitando el tono de los sonidos que emiten. El alma de un chamán se convierte en el alma universal. Los niños y los locos sienten necesidad de esto. El coro de locos de *La Duquesa de Malfi,* de Webster, es un canto de iniciación impecable en el que se imita a todos los animales arquetipos, incluso el arquetipo de los arquetipos, que tantas tradiciones ha transmitido justamente por el canto del cisne:

> Oh, aullemos algunas palabras fuertes,
> algún aullido obstinado y mortal,
> que suene como si saliera de las amenazadoras
> gargantas de las fieras y de las fatales aves de
> [corral.
>
> Como los cuervos, los toros, los osos, las lechuzas,
> gritaremos a voz en cuello nuestros papeles,
> hasta que el irritante sonido haya tapiado vuestros
> [oídos
> y acorazado vuestros corazones.
> Y al fin, cuando nuestra mano de papel quiera un
> [respiro,
> ya nuestros cuerpos bendecidos,
> cantaremos como cisnes para saludar la muerte
> y morir con amor y paz.

Hay un fragmento en *El Fauno de Mármol,* de Hawthorne, en el que se describe a un "fauno", un joven cuya alma se comunica con la naturaleza, en el acto de expandir su sensibilidad, como un chamán, por medio de "un en-

canto, una voz, un murmullo, una especie de canción... una suerte de respiración modulada, y salvaje, ruda y sin embargo armoniosa... que no ajusta su canto sin palabras a ningún otro tono más definido que el latido de su propio corazón... de un carácter murmurante, suave, encantador, sugestivo, amable". Cuando el murmullo es dulce es saludado por la agitación de las alas; cuando es amargo, le responde el escalofrío y el sonido de formas oscuras que se arrastran por el suelo —una descripción magistral de las operaciones de un alma inspirada y etérea. La varita mágica, los pinceles del pintor, el tambor del chamán, la espada del guerrero en trance están movidos por los impulsos, los ritmos que emanan de la de los arquetipos. Ellos, en verdad, son los arquetipos. Entonces el cuerpo actúa automáticamente como una marioneta, mientras el alma se desliza sobre los mares innumerables del mundo arquetípico.

10. *La realización de los arquetipos a través de los sinónimos*

Los arquetipos no se pueden definir ni contar porque se hallan en una profundidad donde no llegan las palabras. Su esencia inefable se pierde en el proceso de la definición. Pero una lista de los posibles sinónimos de la palabra "arquetipo" puede servirnos para comprender su significado sin congelarlo en una fórmula.

El sello

La autoridad suprema estaba consignada en un sello certificador.

Un documento sólo comienza a existir cuando el sellador lo ha estampado con su sello. El sellador es el conocedor, el intelecto activo; sus diversos sellos, cada uno con un destino determinado, representan a los arquetipos, al conocimiento; los documentos sellados representan lo conocido.

El sellador representa también la experiencia metafísica, que se refleja en los sellos, en los arquetipos, reflejados a su vez por los documentos, las cosas concretas cuya fuerza descansa en el sello que llevan.

Uno puede prolongar estos símiles en historias —historias de sellos cambiados o robados o falsificados o rescatados—; y finalmente de roscas de sellos y de luchas para ganar posesión de ellos.

El nombre

Los niños son muy conscientes de que la cosa nombrada depende de su nombre. Los poetas saben que uno nunca puede ser suficientemente meticuloso al ponerle un nombre a un gato. Nombrar significa descubrir el arquetipo controlador. La tremenda importancia que tenía el hecho de nombrar entre los indios norteamericanos, no significa que uno tiene que ser pundonoroso y solemne acerca de ello. Darle un nombre a las canciones resulta a veces divertido.

Existe el nombre de una canción de los indios Crí, recogida por Howard Norman, que ilustra estupendamente la búsqueda ejemplar, delicada y caprichosa del arquetipo de una muchacha. Se llama "La vieja del árbol" ya que dice:

> Se paró junto a un árbol y me hizo muecas
> tenía arrugado el entrecejo
> y ésta era su cara de corteza de árbol.

Pero ella, sin embargo, aflojará la cara para decir que era porque un pájaro carpintero la había amenazado. Uno mira el árbol y no ve ningún pájaro carpintero.

Luego la encontramos bañándose en un lago —agarrada de los yerbajos, "con sus piernas flotando hacia atrás", y ella nos mira y hace una mueca de sapo. Vuelve a aflojar la cara y dice que era porque un sapo la perseguía. Esta vez uno no se deja engañar y no se pone a buscar

el sapo. La muchacha termina sentada al lado de un hombre muy viejo, con la cara pegada a la suya.

Y ella comienza de nuevo
a hacer arrugas.

De modo que su nombre es su destino condensado en una palabra, el patrón organizador de su vida.

El nombre y la forma describen al ser, y los nombres vienen primero y reflejan al arquetipo. Cuando algo cambia se le aplica un nuevo nombre, que formula una petición por un nuevo arquetipo. Un sinónimo del nombre es el honor, que es lo que ata al hombre, el encanto que lo controla.

El poder que nombra es el poder supremo.

Dios, el poder supremo, *es* su nombre.

Este es un punto metafísico difícil pero lógico. La presencia de Dios en el hombre está en Su nombre —lo que lo une a El. Si al mencionarlo se hace presente, El es Su nombre. Si no, prácticamente no existe.

De modo que las cosas son las sombras de sus nombres, ya que los nombres las enlazan con sus arquetipos.

Los sacerdotes, que eran muy sabios, sabían también que la esencia, el valor de una cosa estaba en su nombre o en su fama. Por lo tanto, si uno transfiere el nombre a un papel o a un bono, uno no necesita transportar la cosa físicamente; de modo que los valores pueden llevarse a todos lados sin tener que transportar los objetos valiosos. Los bancos son templos.

En sánscrito dinero se dice *mudrá,* que es también un signo cósmico sagrado.

Los sacerdotes templarios descubrieron muy pronto la secuencia: primero viene la mercancía tangible; luego, su nombre en un papel es la prueba de que el poseedor es el dueño de ella. Todo lo que se necesita para obtener lo que vale la mercancía nombrada, es tener su nombre en un papel. En este punto, ya la mercancía no necesita existir realmente. Su probabilidad puede nombrarse y acre-

ditarse. Luego, su sola posibilidad basta; finalmente, su imposibilidad. Este desarrollo último y supremo tiene lugar cuando Mefistófeles se acerca al emperador, que está arruinado, y le sugiere que emita billetes imperiales, poniendo las riquezas subterráneas del imperio como garantía. Ahora, la garantía asegura que esas riquezas nunca sean extraídas, ya que lo que valen es accesible en la forma de billetes emitidos bajo la garantía de su nombre. Al final, todo aquél que posea un nombre podrá poner en circulación promesas de pago que sólo valen la promesa: el acto de nombrar un valor crea el valor, a condición de que el que nombra posea un nombre.

En este punto hay entre los hombres una separación de caminos. De ahora en adelante un verdadero metafísico, solamente, podrá encontrar las cosas naturales. Sólo él se da cuenta de que lo que ha ocurrido es apenas un traslado de toda la *maya*, la ilusión de la realidad —previamente concentrada en las mercancías visibles y tangibles— a sus nombres, los cuales se ajustan a la naturaleza, ya que los nombres preceden metafísicamente a las cosas nombrables, los valores, ontológicamente, vienen antes que las cosas valiosas, y Dios es Su nombre.

El dinero moderno es todo esto a campo abierto. Los Estados no ofrecen ningún objeto valioso a cambio del mero nombre de su valor, ni cosas concretas a cambio del signo de su arquetipo. El oro y las joyas eran, al menos, símbolos deslumbrantes; el papel moneda es una mera prueba. Con los primeros, la *maya* hace al menos un esfuerzo para engañar; pero con el último se muestra a sí mismo en su desnudez más grosera. El nombrar en sí mismo y por sí mismo crea el valor. Si se restringe la circulación de billetes de banco, su valor aumenta —tal como el sacrificio de la Divinidad crea la realidad aparente.

El privilegio de acuñar monedas estaba originalmente en manos del sacerdote templario. No sólo emitía símbolos (del nombre) de su Dios —señales de una unión con el poder de Dios, los amuletos— sino que también accedía a

estampar el símbolo de Dios como garantía en signos de valor creando así la moneda. Todo lo que tenía que hacer en la próxima etapa era limitar o expandir su circulación y el valor surgiría ante él como salido del aire: de la Divinidad, del arquetipo mismo. Las cosas eran suyas con sólo nombrarlas. ¿Y cuál era entonces el tipo de cambio de los billetes emitidos por los diversos "poderes nombrados"?

Quién decide lo que ocurre un poco más allá del sacerdote templario. El agente de bolsa trabaja con el prestigio comparativo de los arquetipos, haciendo y deshaciendo los nombres de los poderes que tienen capacidad de nombrar. Se dice que el dinero es el honor de un rey, su nombre, pero un nombre depende del agente de cambio que trafica con los rumores, las murmuraciones, los gestos y muecas de la cara, que cambian el valor relativo de los nombres, y de esos cambios él extrae todos los valores que necesita.

¿Qué pasa con las cosas tangibles, con los objetos valiosos una vez que él ha llegado al nivel puramente arquetípico de los grandes bancos? Ya no son templos, sino que se han convertido en cosas mucho más metafísicas.

Uno cree que la realidad no es la *maya*, que el mundo de la vigilia está por encima del mundo de los sueños; uno cree que lo que es es pero una inclinación de la cabeza de alguien de arriba, donde se manejan los puros nombres, y verá entonces lo que pasa con las cosas concretas, con nuestro precioso oro, con nuestras joyas deslumbrantes, con nuestras toneladas de café o trigo. Uno cree que era un productor honesto, estaba convencido de que su trabajo era algo honorable; pero una inclinación de la cabeza basta para que sus productos estén listos para la alcantarilla, y uno se convierta en el hazmerreir de todos.

Sólo un metafísico encontrará esto obvio. Los otros se dejan llevar por la absoluta desesperación, gritan contra aquéllos que manejan los cambios arquetípicos, como si existiera una forma de estabilizar los valores, de hacer

que las cosas se queden con el nombre que tienen —encerradas para siempre por el arquetipo que ahora casualmente las animaliza.

Hobbes observó que quien abre una cuenta está sujeto a los nombres, y lo que ahora, en las cuentas y libros de contabilidad llamamos artículos, los romanos lo llamaban nombres. La metafísica va más allá de esto, enseña que los nombres son la esencia de las cosas nombradas, y no meros contadores de cálculo, de modo que quien controla los informadores arquetípicos puede nombrar la mercancía como quiera y será suya por el hecho de nombrarla. Para el mercado, las cosas son sus nombres; el corredor de bolsa al canalizar la energía arquetípica de la codicia en una u otra dirección (a través de los rumores, las insinuaciones, las indirectas) cambia el nombre, el valor y la esencia de las cosas.

Independientemente de la experiencia metafísica, ser es ser nombrado. Dios es su Nombre.

Imagen imaginativa

No se trata justamente de la "imagen", porque el arquetipo es productivo e imaginativo y ninguna imagen puede representarlo siempre y exclusivamente. El arquetipo de lo que se puede llamar, de modo vago y apresurado, la "pasividad productiva" o "misericordia divina" se imagina como la Madre, el signo de cáncer, la cueva vacía, las aguas profundas, la luna llena y la leche. Pero cada una de estas imágenes pueden representar algo diferente. Su función arquetípica depende de la inflexión de la frase y del tono de la actitud general. Coomaraswamy sugirió la creación de un museo de símbolos que pudiera fijar la cadena más persistente de asociaciones arquetípicas, en el que, por ejemplo, el arquetipo del gozne o eje del cosmos, se podría ilustrar con una serie de imágenes, desde soles hasta botones y estribos solares, mientras que el arquetipo de la Subida al Cielo, correspondería a la escalera de Jacob, a los pilares con gradas, a los árboles

con incisión del chamán, a los palos de mayo, a los mástiles decorados, a los símbolos fálicos de Shiva, al palo central de las tiendas de los nómadas, a los postes para el sacrificio brahmánicos, a las cadenas de flechas.

La idea o forma formativa

El sinónimo "idea" debiera subrayar la naturaleza intuitiva de la percepción de los arquetipos, la necesidad de una iluminación arquetípica que no pueda reemplazarse por el mero estudio o la acumulación de datos. Las ideas ocurren, surgen de la nada, afloran, visitan la mente. Se llega hasta ellas, suceden. El símil de Platón de la luz proyectando la sombra de las ideas, tiene un valor permanente.

> De la vida y la muerte, de la felicidad y la desgracia
> de todo lo que cuadricula la escena fantasmal,
> que flota ante nuestros ojos con luz ondulante,
> que sólo brilla en la oscuridad de nuestra prisión
> cuyas cadenas y muros macizos
> sentimos pero no vemos,

como dijo Shelley en *La Reina Mab* para ilustrar la idea de la Necesidad Universal, alrededor de cuyas columnas se adhieren todas las "formas innumerables".

Otro símil santificado por la poesía es el de los arquetipos colocados en las liberas de la existencia y reflejados por la superficie líquida de la vida diaria como "cosas".

La "forma formativa" evoca también las fuerzas que están en acción dentro de la semilla o de las gotas de semen, que convierten a sus ingredientes materiales en plantas o animales. La alquimia descubrió que, hasta en los metales, hay una forma formativa que trabaja en el modelo de su perfección metálica ideal.

El DNA es el registro codificado de un modelo de fuerza formativa, de una idea.

El arquetipo o forma formativa siempre está ocupado dirigiendo a las células para que construyan, renueven y

curen al cuerpo siempre vacilante, siempre agonizante, de acuerdo con un ideal o modelo arquetípico. El arquetipo no es una mera noción, es la energía moldeadora, curativa, la presencia viva de lo que nos hace sanos, completos y santos —la mónada, el género engendrador. Cuando un hombre se halla cerca del arquetipo es demoníaco, genial, próximo a la perfección perfecta, que consiste en la desaparición de todo lo que no es la búsqueda del modelo arquetípico. En otras palabras, es la suspensión de todas las interferencias, un deslizamiento casi inconsciente a lo largo de la vida, dentro de un destino simple y manifiesto.

En los casos imperfectos, la presencia del arquetipo está perturbada, y uno se puede sentir tentado a creer que la vida es un conjunto de estados de la mente y de cambios químicos del cuerpo, fáciles de manipular.

El hecho de que los medios materiales puedan cambiar o aniquilar a una criatura viva, no es una prueba de que ésta tiene una naturaleza material. Uno puede quitarle la vida a una persona con un cuchillo, pero su esencia no es un cuchillo; si el asesinato no es un acto de Dios, entonces debe tener un significado: un arquetipo. El cuchillo es la explicación.

El significado

El significado de una cosa es lo que la unifica, de aquí que, por ejemplo, en japonés la palabra *shimesu*, "significar", está relacionada con *shimeru* que quiere decir "atar, sumar, unir". El significado de una cosa es su arquetipo compacto e impulsor. Uno advierte las cosas porque detrás de ellas hay una invariabilidad, una unidad y un arquetipo con el que participan y al que imitan, para usar el símil de Platón. La alocución de Shelley al Monte Blanco termina como una pregunta:

> ¿Y qué serías tú, la tierra, las estrellas y el mar
> si para la imaginación de la mente humana
> silencio y soledad estuvieran vacíos?

El arquetipo decide lo que la cosa es. La misma carne que es atrayente en la alcoba, donde emana la energía simbólica del dos-en-uno, de la simetría, no lo es así en la sala de un hospital, donde deja de irradiar estos símbolos y se entona a otras ideas, tales como las de los arquetipos pacientes y silenciosos, moldeando laboriosamente la materia.

Lo que vemos es el significado de una cosa, las categorías que la enmarcan. La palabra indo-europea *mein* —de la que se extrae "meaning" (significado)— no sólo quería decir "redactar", "definir", sino que también implicaba un compromiso, y en las lenguas célticas dio origen a las palabras que expresan la lujuria y la voluntad.

Los arquetipos son modelos unificadores, marcos de referencia cargados de energía psíquica, de significados.

La meditación consiste en extraer de las cosas su significado, y esto sólo puede ser un proceso lento y estremecedor. Pocas veces se ha descrito con tanta fidelidad como en los famosos versos de Wordsworth en *El Preludio:*

> Por muchos días, después de haber contemplado ese
> espectáculo, mi cerebro se esforzó con una sensación
> oscura e indeterminada de modos desconocidos de
> [ser.
> No quedaron figuras familiares, ni agradables
> [imágenes
> del mar, del cielo o de los árboles, ni colores de
> verdes prados, sino que unas formas enormes y
> [poderosas,
> que no viven como vive el hombre, se deslizaron
> [lentamente
> a través de mi cerebro y vinieron a perturbar mis
> [sueños.

La extracción de los arquetipos exige, en primer lugar, esforzarse con una sensación oscura e indeterminada de una "presencia" acechante y desconocida. El título de

la canción "La vieja del árbol" se obtuvo justamente a través de tanteos, provisoriamente —aunque sin la menor insinuación de extrañeza.

Los arquetipos son algo vivo, más vivo que las criaturas vivas, porque comunican vida y significado. La mente sola no puede captarlos, pero ellos, en cambio, pueden romper un corazón de piedra, derretir uno de hielo, pisotear uno de carne. Son, según la metáfora de Jung, cuerpos magnéticos psíquicos. Los cuerpos materiales son meros conductores de su energía, que es la fuerza del simbolismo.

Cada cuerpo humano es un conductor con un campo magnético peculiar propio, su psiquis. La aproximación a un campo de energía más fuerte puede ser devastadora; la psiquis queda necesariamente cambiada y transformada, y a veces hasta deja de existir a causa del impacto.

11. *La realización de los arquetipos a través de las similitudes*

Las nubes

Los arquetipos se ciernen sobre la psiquis como las nubes sobre un paisaje. Cuando la psiquis está tranquila, las nubes mostrarán las leyes de la armonía y la composición. Los manuales de pintura chinos, así como los de Goethe y de Ruskin, insisten en el arte de disfrutar su contemplación, ya que ellas manifiestan una unidad en la continua variabilidad de sus formas. Una mente en posesión de una fuerte sensación de unidad, se deleita con el suave juego de niebla flotando, como con el enlace de las ideas y los pensamientos.

Los pintores colocan rodeados de nubes a los arquetipos personificados. Los poetas escuchan las voces que vienen directamente de las nubes; desde la niebla, Asia, el personaje de Shelley, llama a Pantea y le pregunta qué clase de seres ve tomando forma entre las olas henchidas, y Pantea responde:

Veo un rostro con sonrisas que me llaman:
¡allá se quema con un fuego azul dentro de sus
[cabellos!
Otro y otro: ¡Escucha! ¡Que me hablan!

Las nubes, en la época de cosecha, hacen llorar a Hopkins:

¡...qué actividad más hermosa
la de las nubes vestidas de seda!
¿Se ha disipado y mezclado alguna vez en el cielo
el grosero y fluctuante amontonamiento de trigo?
Camino, y me alzo, levanto mi corazón, mis ojos
hacia el esplendor del cielo que cosecha nuestro
[salvador.

Entonces le pregunto a mis ojos y a mi corazón: ¿Qué
miradas o labios os han dado un verdadero saludo
[de amor
entusiasta con respuestas más reales y precisas?

Al hombre que ha perdido contacto con la unidad le será imposible captar el tono armonioso y unificador de un paisaje de nubes; sólo extraerá de la niebla imágenes desoladas y lívidas, y se comportará como un animal irritado por los truenos.

Las extensiones de agua

El ojo que se deleita contemplando la niebla que se alza, se siente igualmente atraído por las vastas extensiones de agua. Su calma es tranquilizadora, sus movimientos instruyen, su furia es embriagante. Al igual que las nubes, constituyen una metáfora escogida del mundo arquetípico intermediario. Pueden transmitir el más allá.

A simple vista, el mar parece una masa líquida enorme y compacta, pero el ojo agudo, calmado por el flujo y reflujo inductor de ondas alfa, puede aprender a percibir

capas distintas, corrientes que se abren camino a través de masas de agua más serenas, exactamente como el mundo psíquico o intermediario se congrega en arquetipos diferentes. Cuando la tempestad ruge, las masas de agua se alzan y se mueven con furia estrellándose entre sí, tal como los arquetipos en un medio psíquico tormentoso chocan unos contra otros y forman vórtices.

Los vórtices

Una mente aturdida, arrastrada por los arquetipos, se parece a un abismo retorcido por corrientes contrarias y convertido en un embudo. Los chamanes se exponen voluntariamente a presiones aterradoras con el propósito de crear un vórtice interior, haciendo que su psiquis dé vueltas y gane velocidad hasta que se haya convertido en un remolino, pero conservando un espacio vacío en forma de cono alrededor del eje de su psiquis vertical. Esta es su manera de tocar tumultuosamente la iluminación y la experiencia metafísica. Keats hace exclamar a Glauco:

> a través de un remolino seré arrojado
> en éxtasis hacia el otro lado del mundo.

El vórtice forma también un cono cuyo poder está dirigido hacia el mundo circundante.

En las libaciones sagradas, en la ingestión ritual de drogas y en los festivales sangrientos de Dionisio, se trataba de alcanzar ese tipo de éxtasis vertiginoso, manteniendo al mismo tiempo un perfecto dominio de sí. Lo que quedaba libre podía estremecer al alma, pero dentro del torbellino no había más que una sensación inflexible de paz y determinación. Para los noruegos, sus libaciones eran experiencias tan fuertes como la entrada en batalla o el ahorcamiento: uno tenía que mantener su control en el centro de la furia, absorbiendo la tormenta y dirigiéndola en la dirección deseada. Su *Havamal* da las instrucciones:

¡Cuando bebes cerveza, extraes el poder de la tierra!
porque la tierra absorbe la cerveza con la rapidez
[con que se extiende el fuego.

Todo esto pertenece al arquetipo dionisíaco en el que coexistían el salvajismo exterior y la serenidad interior. Dionisio es un guerrero que conquista la India, empujado a través del país como un torbellino, pero con su dulce sonrisa intacta y su alma en paz. Alejandro El Grande, trató de imitarlo, incluso en las locas borracheras y en el asesinato. El mismo arquetipo, pero despojado de toda crueldad, gira en la danza de las horas en el *Prometeo encadenado,* de Shelley:

Dancemos, cantemos en voz alta alrededor de la
[esfera que nos reúne,
hasta que los árboles, los animales y las nubes surjan
de su caos y se calmen, no por miedo sino por amor.

Cuando este arquetipo domina supremo sobre el mundo, concebimos el origen de todo como una agitación del océano primitivo.

El mito dice que en el inicio de los inicios, todo era un océano de materia impalpable. En la tradición hindú se llamaba el océano de leche, en el que se integraban el fuego, el agua y la tierra; la mantequilla, el suero y la cuajada; el espíritu, el alma y el cuerpo. En este océano, algunas veces, se ha agregado que flotaba una matriz de oro, y la matriz encarna la misericordia, la pasividad activa.

Los dioses y los demonios se agitan en el océano de la Unidad y el huracán divide los elementos. Esto es el origen de la multiplicidad. Entre los pueblos en los que la lechería es un templo, hacer queso es una celebración de la cosmogonía.

Los ritos de embriaguez, con agitación en el fondo, convierten al hombre en el cosmos haciéndolo girar dentro de él como un vórtice. El mismo fin se logra en el plano

de la quietud meditando sobre el torno del alfarerero, el huso, la rueca, el eje. Las espirales vuelan hacia el cielo, o se hunden vertiginosamente en el abismo, pero todas llevan el mismo mensaje arquetípico: la vida misma es una espiral que gira desde la semilla hasta el árbol completo y hacia atrás, desde el huevo hasta el ave adulta y hacia atrás, desde el instante de la revelación del ciclo siguiente de la historia y hacia atrás. Esto se observa en el pozo que se alza desde los labios de la matriz hacia la fuente de la vida, como en los tallitos volubles y prensiles que cuelgan de las vides. Se puede escuchar en los gemidos y murmullos de las montañas, en la invocación que uno hace, en el zumbido que producen los "bull-roarer" de los ritos y juegos infantiles, en los golpes tensos y rápidos del tambor. El yoga entrena a la imaginación para que vea en el cuerpo siete centros o lotos de poder, desde el lugar en que colgaría y se desarrollaría la cola, hasta la parte del cráneo que estaba palpitante y abierta al momento de nacer. Los lotos se convierten en *chakras,* en turbinas rotativas. Atrapadas por sus hélices, las dos fuerzas equilibradas y por tanto normalmente insensibles, las dos corrientes principales de energía, el pasado y el futuro, el sol y la luna, el tomar y el dar, se retuercen ahora y giran, son arrojados unas contra otras, y comienzan a moverse en círculos, dando vueltas a una velocidad increíble. El poder en forma de serpentina se enrolla ahora y giran, son arrojadas unas contra otras, y comienzan anillos, lanzándose más allá de la oposición entre el consciente y el inconsciente, hacia la liberación total.

Los famosos versos de Blake nos dan sumariamente un ejercicio de la imaginación que puede llevarnos a una experiencia como ésta —que el yoga también recomienda.

> Dejad que los órganos del cuerpo permanezcan en
> [su total integridad,
> que voluntariamente se contraigan como gusanos o
> [se expandan como dioses.

Blake sugería que para contraernos nos aunáramos a llorar con el terrón del surco recién abierto, y para expandirnos nos alzáramos por encima de las carrozas de la mañana. Todo lo que nos rodea, incluido el universo entero, nos parecerá como una multitud de vórtices que se contraen y se expanden, de *chakras:*

> La naturaleza del infinito es ésta:
> que todo tiene su vórtice.
>
> Así, el cielo es un vórtice ya pasado y la tierra
> un vórtice sin pasar para el viajero de la eternidad.

Sólo Blake se ocupó de describir específicamente el mundo de los arquetipos o vórtices, todos los puntales removidos, con la pureza de la geografía visionaria, tal como se reveló en su identificación completa con el arquetipo de Dionisio.

12. *¿Cuántos arquetipos hay?*

La dificultad para contar los arquetipos radica en el hecho de que por estar más allá de las palabras no pueden ni deben reducirse a definiciones.

Sin embargo, entre ciertos pueblos, en ciertas épocas, se elaboró una lista de arquetipos. Colgaba de las principales figuras que se observaban en el cielo o de otros grupos de figuras estables. Se usaba para ordenar el mundo y el calendario, para organizar el Estado, para crear los mandalaspanteón psicoterapéuticos correspondientes, y en la adivinación; el *I Ching* y la geomancia son sus sobrevivientes. Los alfabetos eran originalmente listas de arquetipos, el nuestro comienza con Alfa, el Toro del sacrificio, y Beta, el templo y el tazón del sacrificio o grial.

Una vez que se concibe un grupo de arquetipos, su persistencia es asombrosa. Desde lo más profundo del pozo del pasado surgieron las figuras arquetípicas que llamaban desde los muros de las iglesias cristianas, y que

en su nuevo disfraz parecen tener un poder constante y una voluntad feroz como para desalojar a todos los demás sistemas; y sin embargo, después de su largo y despótico dominio, cuando Freud realizó unos pocos descubrimientos y necesitó modelos para ellos, los mejores que encontró a su disposición fueron los viejos personajes de la mitología griega, Edipo, Narciso, Orestes.

Un sistema arquetípico digno de su nombre, tal como el que todavía encontramos entre los Ewes y los Dogones, asigna a cada arquetipo, imaginado como un dios, un significado o símbolo peculiar en cada nivel del ser. Se crea entonces una red o cuadrícula que conecta entre sí un número particular y una figura geométrica, un ritmo, un timbre y una nota, un instrumento musical, un utensilio y un arma, una piedra y un metal, una hierba y un animal, una parte del año y una porción de espacio, un color, un olor y un sabor, una sección del cuerpo y una característica humana, una estrella.

Pero de un sistema arquetípico algo se debe omitir, una parte debe siempre desaparecer en la niebla, los datos a un cierto punto deben mezclarse, de modo que nadie pueda ser tentado por la idea de llevarlos a una computadora. El sistema no debe aprenderse de memoria. Como ocurre con la pintura, se debe absorber el estilo del maestro, lo demás hay que dejarlo al poder de la inspiración; el simbolismo de los arquetipos es una forma de vida que hay que experimentar en un estado de embriaguez y éxtasis. En el nivel arquetípico no funcionan las afirmaciones y las negaciones tajantes. Los arquetipos siempre están en movimiento y no se pueden manipular. Al tratar con ellos, como ocurre con el inconciente, uno debe abandonar la negación y el pensamiento didáctico. Los hipnotizadores saben que las órdenes negativas no funcionan en la hipnosis. Los exorcistas usan solamente órdenes positivas. Las lenguas originalmente no tenían, en realidad, partículas negativas. En las lenguas indoeuropeas *ne* es una partícula irónicamente acentuada y enfática. La mayoría de los insultos son elogios

sarcásticos, como la antigua expresión de "poner cuernos", en el sentido de engañar *una* mujer a un hombre. En las lenguas antiguas las palabras denotaban un complejo, una dirección, y ninguna definía estrictamente una cosa u otra. La diosa itálica Mefis significaba todo lo que uno asociaba al olor sulfuroso, a las exhalaciones mefíticas, e incluso la aversión a ellos —pero también era la que alejaba los malos olores. Esta idea persiste en el inglés en un adjetivo como "apparent" (aparente) que también quiere decir "manifest" (manifiesto) y "seeming" (parecer).

Estas palabras que lo encierran todo se ajustan a la realidad arquetípica. También ciertos arreglos sociales y ciertas instituciones muestran un sentido arquetípico de la realidad, especialmente en las sutiles sociedades de los mares del sur, donde todo está centrado alrededor del carisma, del *mana*.

Este poder, comparable a un cuasiarquetipo, permite a quien lo posee estar en capacidad para imponer tabúes, pero es infringiendo los tabúes que él despliega y refuerza su *mana*. Esto es válido para la sociedad en general, pero aquí existe una hermandad, los Arioi, que se especializan en el mundo arquetípico. Son payasos que narran, cantan y danzan los mitos; llevan a cabo sacrificios, ofrecen espectáculos sexuales, matan a sus hijos e ignoran los tabúes, pero actúan como una policía, obligando a los demás a guardarlos. Sólo ascienden en sus filas sobre la base del mérito personal, desechando el *mana*. Terminan siendo identificados con los arquetipos —los dioses inconscientes, desenfrenados y elusivos que ellos representan en el escenario, cuyos tabúes refuerzan y cuyos sacrificios celebran.

La mayoría de las sociedades permiten el acceso a los arquetipos a través del sacrificio, lo cual es una paradoja y un acto de subversión. El sacrificador grita: "Te amo tanto que debo matarte". La vida se inaugura con un grito de horror, y toda acción es una violación de la pureza, todo lenguaje una desacralización de la verdad inte-

rior; todos los significados son víctimas de la significación, todos los encuentros una amenaza, todas las encarnaciones un pecado. Por otra parte, el sacrificio siempre significa que la ganancia surge de la pérdida, la energía de la fatiga. Las grandes fiestas aumentan la riqueza a través del despilfarro. De modo que el sacrificio parece ser la respuesta adecuada para la vida.

En el flujo excesivo de la intensidad arquetípica, las madres y los amantes acarician y arañan, abrazan y muerden; y cuando murmuran "Te quiero comer" lo dicen en serio.

Los sistemas jurídicos siempre están mezclando los premios con los castigos —ser enviado a la vanguardia es un honor para un soldado, pero es también el lugar donde envían a los peores criminales a servir su sentencia.

Los indios Pueblo azotaban a los bellacos, pero creían que los azotes traían buena suerte y curaban el reumatismo. Los muchachos alemanes se turnaban en el día de los inocentes y en año nuevo para azotarse mutua y alegremente, y era una desgracia no haber recibido los azotes de esos días.

La realeza y el crimen, ambos "hechos sagrados", eran casos para "poner en manos de un Dios", de modo que los reyes eran azotados o asesinados ritualmente.

Un ojo agudo para el nivel arquetípico —que se revela completamente en los aspectos incongruentes de la sociedad— nos enseña a transformar las difamaciones en elogios, como se hacía con *les gueux,* los "despreciables", las "ratas del desierto". La palabra inglesa "nice" (fino, amable, bonito) proviene de "nescient" (ignorante), y al revés, tonto quiere decir feliz, artificial, artístico, cretino cristiano.

Lo que un término significa realmente depende de su relación con el arquetipo, y esto se puede deducir del contexto general, del tono que persiste.

Poco importa si uno alaba o condena, o bajo qué encabezamiento coloca una cosa, el nivel arquetípico se

venga de quienes creen que pueden ignorarlo y encadenar las cosas a una significación.

Cuando hay un cambio en marcha en las influencias arquetípicas, importa poco si se lucha en su contra o a su favor; las novedades progresarán por igual en los insultos como en las alabanzas. Si uno persigue o favorece a una secta resuelta a triunfar, sólo le está haciendo un honor —forjándole un prestigio.

Para que una moda tenga éxito sólo hay que atacarla. Ella sólo prosperará en la controversia.

Con un buen sentido del tono solamente uno puede saber cuál es la verdadera intención cuando se alaba o se desprecia una cosa. Observen las fotografías instantáneas de la gente afligida por un duelo y notarán que dan la impresión de estar riendo, o sucede al contrario, en las fotos tomadas en las fiestas.

Se necesita un oído fino para los matices, un sentido arquetípico de los cambios, para saber lo que en realidad pasa. Keats hace expresar a Lamia cómo:

> para no confundir la felicidad con su vecino el dolor
> definir sus mezquinos límites, y apartar sus
> puntos de contacto y cambiar rápidamente;
> intrigar con el plausible caos y separar sus
> más ambiguos átomos con arte seguro.

Cuando un arquetipo apresa algo en sus garras, lo vuelve obsesivo, compacto, haciéndolo parecer enigmático, autoexistente: encerrando lo bueno y lo malo, el ego y el id, el honor y la desgracia.

Es por eso que en vez de la notación binaria —lo bueno contra la malo— los poetas usan significados o arquetipos.

En general, para penetrar las capas exteriores de uno mismo o de los otros, se usan enigmas sobrecargados y ambiguos. Los significados subrayados en un contexto particular enviarán a los estratos inconscientes una corriente de energía simbolizadora.

Cuando un hombre se siente impulsado a llamar a una niñita "mi conejito", no por hábito, sino de modo inesperado, repentinamente, tiene lugar un complicado entrecruce de mensajes. En su debido contexto, la palabra "conejo" despierta en la memoria inconsciente del hombre todo lo que puede corresponder en la historia al culto del conejo en la luna, a la veneración del planeta Venus, rápido como un conejo, a la contemplación en primavera de las danzas del conejo y del tótem del conejo. El mismo circuito de significados se ha activado también en la antigüedad cuando hacían del conejo un símbolo de Buda, o cuando los judíos y los celtas lo prohibían como alimento o lo convertían en un tramposo en México, y cuando un muchacho norteamericano le dice a otro en voz baja dándole un ligero codazo: "Mira, esa tira como una conejita".

Un hombre se sentirá extraño e inconfesadamente conmovido —la palabra "conejito" le trae la idea de algo que él no quisiera examinar demasiado íntimamente y que de todas maneras desafiaría todas las definiciones aunque uno puede suponer que tiene que ver con el Dios Pan, a quien su madre envolvió en una piel de conejo.

Hay varios de estos significados persistentes que a todo el largo de una línea de generaciones se han mostrado capaces de electrificar a las almas, de generar un contacto directo con un arquetipo. Es posible que la imagen de una exuberante pradera pueda desencadenar una respuesta adecuada en la mayoría de las mentes y de acuerdo a esto se ha desarrollado un método psiquiátrico.

Por lo general, las mentes perturbadas encuentran dificultad en contemplar y meditar en una pradera verde. Esto les evoca el arquetipo de la entrega y del espacio interior. En las fábulas, es la tierra de lo maravilloso donde los años se contraen en segundos y los segundos se alargan en años —los campos Elíseos. Una mente enferma no soporta la idea de la renovación total. La contemplación de la pradera no tendría el mismo efecto, la grama le parecerá marchita y el ambiente triste.

El énfasis en símbolos como éste sensibiliza algo profundo en la psiquis, que escapa a la conciencia consciente. Cuando uno medita en un prado en un estado de adormecimiento, se activan las energías simbólicas, que flotan libremente, las cuales pueden perturbar la visualización. Son las mismas energías que proyectarán en los sueños imágenes de praderas abandonadas y desoladas.

13. *Lo que los arquetipos hacen al hombre*

Un arquetipo es lo que puede en forma permanente ordenar los objetos, reunir las emociones y dirigir los pensamientos.

El contacto con un arquetipo no se puede expresar con el lenguaje de la experiencia diaria; exige expresiones exclamatorias e idiomáticas; siempre está acompañado por cierto estado de trance. Pero un sentido de los arquetipos también puede brillar en las mentes ordinarias, atrapadas por la red de las apariencias múltiples y entumecidas. Para estas mentes, el encuentro será una inversión sobrecogedora y espantosa de sus hábitos rigidos, frágiles, inestables, inconcientes, y de su anterior desequilibrio arquetípico irreflexivo. Estas mentes pueden tropezar con los arquetipos mientras buscan su camino a tientas en el laberinto de las causas materiales. O un arquetipo desdeñado puede atraparlos de repente: el amor los puede invadir cuando están jugando el papel de perversos; los puede acometer la ira por algo insignificante; o dejarse vencer por la desesperación justamente cuando la situación está firme, el deber cumplido y el afecto asegurado. Pueden creer que han resuelto todos los problemas de la nación, satisfecho todas sus necesidades y adelantado sus intereses —y de pronto aparecerá alguien invirtiendo los arquetipos: "No pregunte lo que el país haría por usted, pregunte lo que usted haría por el país", y los electores demasiado prosaicos, demasiado sensibles, demasiado egoístas ansiarán el sacrificio, desafiarán el peligro y soñarán en éxtasis. Muchas veces es durante el sueño o en

algún extraño desliz, o en los actos involuntarios, que los arquetipos desdeñados infligen el primer castigo ligero a quienes se atreven a ignorarlos. Muchos repetirán entonces con Hamlet:

> ¡Oh, Dios! podría estar encerrado en una cáscara de nuez y sentirme rey del universo, si no fuera porque de noche tengo malos sueños.

En la sociedad libre, un descuido de los arquetipos provocará la aparición de minorías extrañas y apartadas en periferias más lejanas y desagradables. La advertencia está hecha; si nadie la oye, el impacto será paralizador, el arquetipo se llevará sus víctimas en un desmayo.

El hombre necesita axiomas para su pensamiento, alimento para su cuerpo y éxtasis para su psiquis. Trance quiere decir ir más allá *(trans ire)* del mundo arquetípico. Cuando uno lo roza, ya sea públicamente o en privado, provoca un ligero escalofrío; pero eso no es suficiente, sólo el pánico lo será. Esto ocurre en los sueños, que revelan la verdadera intención arquetípica de la vida diaria. En los sueños uno advierte la farsa insensata de nuestra complicación con las apariencias, de nuestra identificación con las imitaciones, de nuestro enredo con los recuerdos, porque cada vez que el sueño ha dejado a la psiquis a la deriva, las formas y las imágenes se ordenan sólo de acuerdo con su importancia arquetípica. De modo que uno tropieza con lo ineludible. Uno se expone a él desnudo, con miedo o con una sensación de maravilla. Pero soñar no es suficiente. El hombre no puede sobrevivir sin desaparecer de vez en cuando, totalmente conciente, dentro de un arquetipo. Necesita que el arquetipo inminente lo arrastre en pleno día. Siente la llamada de la Díada Primitiva o Simetría, y accede a acoplarse; quiere que la Emergencia-de-la-Unidad-de-medida lo deslumbre y se apresura a juzgar; es atraído por las diversas significaciones que pueden asumir los actos de reñir, banquetear, bailar y arengar. Los arreglos sociales, corrientes en

ciertos grupos, mantienen sesiones periódicas de posesión del espíritu, que alcanzan una entrega satisfactoria al arquetipo requerido. Originalmente, las danzas aumentaron tanto su "tempo" y los cantos se hicieron tan roncos que la posesión les seguía —como entre los chamanes vérdicos de Sri Lanka. En los festivales yaquis y taoístas, las cabriolas y los saltos resultaban en trances. Originalmente, entre los chamanes suramericanos se fumaba para obtener una sensación de mareo y alucinación.

Un arquetipo se representa generalmente en la forma de una declamación. La mayoría de la gente tiene un suceso mítico peculiar, una secuencia de sueño que se siente impulsada a repetir una y otra vez en un estado de ligera embriaguez, como niños ensimismados en sus juegos. La prueba más gráfica y contundente de esta verdad se puede encontrar en las piezas de Genet. Su Burdel Universal es una institución social donde se satisfacen los sueños personales de todo el mundo.

Al menos una vez en la vida, la gente es golpeada por un arquetipo, y después de eso todo lo que pueden hacer es dar vueltas a su alrededor. Se sienten literalmente encantados, embrujados, condenados a su eterna rotación y resulta increíblemente difícil encontrar el canto que los libere. Introducen todo lo que les ocurre a la fuerza, dentro del cuadro de su obsesión o lo dejan pasar desapercibido.

No ocurre solamente en las novelas victorianas que una existencia llena de cambios y aventuras pueda apegarse al recuerdo infantil o adolescente de un disgusto enojoso o ligero, o de un mero desdén, desengaño, atracción o conflictos, todos pueriles. El arreglo de cuentas imaginario, el pago de ese hecho sin importancia representa la verdadera esencia de sus vidas, y sin embargo, el escritor victoriano sabía que tenía al lector completamente de la parte de su personaje. Resultaba natural que el alma apocada vagara por la tierra, se metiera en las empresas más arriesgadas y al final regresara a vivir tranquilamente en su absurda aldea natal. "A cambio de lugar cambio de estre-

llas", reza el proverbio judío, pero cae en oídos sordos para aquella gente en cuya aturdida psiquis no importa lo que sea el cuerpo y permanece fija al lugar de su encuentro con el arquetipo. El alma ha quedado convertida en un pilar de sal.

Cuando el recuerdo de la escena paralizadora ha sido enterrado en la primera infancia y ni siquiera es evocado, la víctima es como aquel hombre del experimento que a Bernheim le gustaba enseñar a sus alumnos, entre los cuales se encontraba el joven Freud. El hombre era hipnotizado y se le ordenaba llevar a cabo, más adelante, cierta acción tonta. Cuando llegaba la hora, hacía lo que le habían ordenado con una expresión de asombro, pero encontrando alguna excusa racional para explicar su conducta. El encuentro arquetípico ha implantado en la mayoría de la gente una orden semejante y ella pasa la vida obedeciéndola lo mejor que puede y con las más esforzadas justificaciones. Algunas veces heredan los patrones de conducta de sus padres. Nunca se despiertan, ni siquiera para quedar lisiados o hipnotizados.

El ideal Burdel Universal provee a cada cliente del hambre justo para alimentar en cada uno su farsa particular. El oficial que se ha puesto su uniforme escolar recibirá su zurra; el coronel que se ha disfrazado de cura recibirá la confesión deseada. Si un burdel como éste no ofrece alguna salida, el arquetipo se afirmará de todas maneras, las muecas, los gestos, los tics nerviosos devastarán nuestra cara despojada. Nadie los puede detener: cualesquiera que sean las circustancias, uno debe continuar repitiendo frenéticamente su papel, una y otra vez, en el escenario mítico arquetípico donde esos movimientos se requieren. Los tartamudeos, las compulsiones, las reiteraciones, los errores trillados repetidos hasta el cansancio, los gritos, los excesos en general, no son sino signos de que la persona está llevando a cabo a todo costo su sueño arquetípico, es decir, su condena.

Como lo dijo Hopkins:

> Quien se empeña en fermentar su espíritu no hace sino envenenar la materia común de que está hecho. Constato que esto es lo que ocurre con las pérdidas, cuyo flagelo es precisamente el de tener que reconocerse, como me reconozco yo mismo, en estos seres temblorosos y despavoridos.

La redundancia es la llave que los encierra y lo que eventualmente podría liberarlos.

Lo que un hombre se siente impulsado a expresar inútilmente con palabras, denuncia su juego. Todos los juramentos, todas las blasfemias, toda esa loca mitología de las invectivas, todas las idiotas metáforas sexuales, son el reconocimiento de ciertas obsesiones. Se ha sugerido que la cura para las víctimas de las compulsiones míticas, ya sean zombies sociales que acatan las leyes o pacientes razonablemente neuróticos, podría ser la repetición incansable de las preguntas "¿Quién soy yo? ¿Qué *es* yo?". Esto lo podría llevar a la realización de que la identidad personal es un engaño, que uno no es uno sino muchos, hasta que se establece firmemente una conciencia no personal, el establecimiento de un centro de testimonio anónimo: una identidad no-personal que es cósmica, ser puro.

Si esto no se logra, qué importancia tiene entonces que sea uno o cualquier otro quien maneje los mecanismos de nuestro cuerpo. Estos no son más que el resultado de los mitos y condicionamientos sociales que uno jamás ha puesto en tela de juicio. Que sea uno o cualquier otro, de todos modos da lo mismo.

Para alcanzar este punto de vista, uno debiera visitar el Burdel de Genet, que Blake llamó "Las salas de Los".

> Todas las cosas que se hacen en la tierra, pueden verse en las espléndidas esculturas de las salas de Los, y toda edad renueva sus fuerzas en estas obras, y todas las historias patéticas posibles, desde el odio hasta el amor loco, y toda la tristeza y aflicción están grabadas aquí, y aquí se encuentran todas las afinidades de los padres, del matrimonio y la amistad en

todas sus diversas combinaciones labradas con arte maravilloso.

La misma llave sirve para liberarnos; dejen que un hombre se desprenda de lo superfluo y nadará como una boya en el mar de los arquetipos. Mirará con indiferencia las salas de Los, y el Burdel Universal le parecerá una colección de curiosidades.

La satisfacción temporal que logró en su pequeño acto, en esta o aquella habitación del Burdel Universal, fue en comparación con esto, un asunto aburrido —nada más que una liberación precaria de las presiones, la dosis diaria del adicto, mientras que el descubrimiento del juego de los arquetipos que hay detrás de todas las cosas, le otorgará una sensación de liberación, de paz, de éxtasis, sólo inferior a la paz y la felicidad de la unidad, a la realización de la unidad cósmica.

Ouspensky narra en una novela suya, la historia de un hombre al que le ocurren una serie de adversidades; es expulsado del colegio, pierde una herencia, su empleo y su novia y acude a un mago para que lo ayude. El mago accede a darle la oportunidad de comenzar una nueva vida y lo lanza hacia atrás en el tiempo, a sus primeros años. El hombre comete una vez más los mismos errores uno tras otros, aún ahora que sabe cuál es el resultado de cada uno de ellos. No puede resistir a la vieja y tenaz compulsión, de modo que termina nuevamente ante el mago. Al final descubre que la única solución es despojarse de la tonta individualidad. Mientras contempla a unos gatos en una callejuela de Moscú, se da cuenta del significado del aquí y ahora impersonal.

El ser humano común se aferra locamente a los harapos de su "personalidad"; se viste con ellos para la actuación monótona, agotadora e insípida del único mito arquetípico, que es su ecuación personal. Si alguna vez advierte el aquí y ahora también verá el mito como si estuviera fuera de sí mismo; luego exhalará un profundo suspiro de alivio, como Simbad después de haberse qui-

tado de la espalda al malvado viejo. Entonces se le permitirá la realización de lo que son los arquetipos, lo que Keats llamaba la hermandad de las esencias, una especie de unidad" cuyo resultado es la libertad y la renovación. Pero el hechizo, agrega Keats, es "autodestructivo"; le está prohibido a las multitudes que se niegan a soltarse de sus individualidades.

Sin embargo, todo el mundo conoce los arquetipos. No hay una sola aldea donde no se nos recuerden, al menos cómicamente, a través de las estatuas, las decoraciones, los edificios proyectados no para dar abrigo sino como símbolos. Uno no puede tener un billete de banco en la mano sin que sea contemplado por ellos: cuelgan de las paredes, se ven en los cofres, se usan en los dedos. Todo el mundo se sirve de los arquetipos, pero sólo muy pocos comprenden lo que son. Una vez un chamán arriesgó su vida para convertirse en todos los arquetipos —para imitarlos, no como los creyentes inconcientes, poseídos en trance, sino como un actor inmerso profundamente en su papel, aunque completamente consciente de su actuación. Esto lo capacitó para *usar* los arquetipos en vez de convertirse en juguete de ellos. Se convirtió en un legislador, y dejó de ser un cumplidor servil o un atormentado violador de las leyes.

Ya que la realización de la naturaleza de los arquetipos es una rara hazaña, el nombrarlos presenta el más grave problema al lenguaje. ¿Cómo se puede identificar la parte necesariamente oculta, inconsciente de ellos? Se podría hacer a través de la poesía. O del bailarín de danza mímica sagrada —moviéndose digamos las manos en círculo alrededor del corazón y mostrando todas las cosas que salen de allí. Algunos creen que la acción de nombrarlos debiera sazonarse con el sufrimiento o enlazarse a través de los poderosos estados alucinatorios. Ciertamente, no se puede hacer sin emoción, pero la emoción debe transponerse y aclararse simbólicamente, debiera convertirse en una evocación a través del símbolo, tal como lo expuso Yeats en *Dramatis Personae*. Todas las emociones

son evocaciones que despiertan sucesos. ¿Los que odian con furia no parecen emanar violencia fuera de su control? Las emociones se canalizan gracias a los símbolos. La meditación en la luz del sol crea lo que el sol simboliza; "cada emoción produce un símbolo —por ejemplo—, la emoción sensual sueños de agua, exactamente como cada símbolo produce una emoción". Se supone que un arquetipo es inminente cuando un símbolo y una emoción se funden. La meditación en los símbolos puede enseñar a sentir los plexos.

III

ARQUETIPOS Y POLITICA

14. *Arquetipos en política*

El arquetipo de Roma

La comprensión del papel de las evocaciones arquetípicas en la política es un ejercicio útil —observen como cada generación parece quedar estancada en algún escenario político primitivo, después de lo cual es engavetado, incapaz de una renovada atención. Las categorías dentro de las cuales se perciben los sucesos parecen haber sido fijadas por todas aquellas generaciones que soportaron las sucesivas guerras y revoluciones europeas. Estas generaciones quedaron mutiladas psíquicamente, jamás sobrepasaron su único marco de referencia: sus formas de alianza, sus caracterizaciones clásicas. Lo que pueda ocurrir debe ser referido al escenario anterior. El juego nunca debe cambiar. Los estadistas prácticos saben muy bien que nada es permanente y que para abrirse paso en los negocios deben hacerle concesiones a las viejas identificaciones lingüísticas.

Estos juegos estúpidos no son sino actos secundarios de un espectáculo más vasto en que las naciones se han comprometido durante siglos de un tirón, después que un gran hacedor de mitos ha montado un escenario y ha evocado a uno o dos arquetipos, los cuales de ahí en adelante enceguecerán a los hombres de todos los componentes restantes de la vida —hasta el punto de la ceguera política y el fanatismo. Para las redundancias de los gestos, las voces expletivas en el lenguaje, los tics que son una prueba de la repetición interminable de los actos míticos pri-

vados, existen las correspondientes peculiaridades políticas análogas. En efecto, es más fácil para un hombre desasirse de sus obsesiones privadas que ver a través del velo pintado de las fábulas políticas, especialmente cuando éstas se presentan como historia o como asuntos de interés general. El interés no es sobre la generalidad como tal, sino sobre el mito unificador. La historia no sería coherente si las tendencias míticas no estuvieran en ella.

El tamaño de las ficciones políticas puede medirse por la facilidad con que en las discusiones políticas, la gente se rinde ante frases como ésta: "Si todo el mundo pensara y actuara como usted...", cuya validez descansa en la sobria evidencia de que los pensamientos y actos del culpado cargan con todo el peso sustancial de los asuntos generales. Cuando la razón se nubla hasta el punto de que frases como ésta se toman en serio, es una señal de que un arquetipo está inflando el ego.

Los arquetipos que gobiernan la vida política cambian lentamente a lo largo de los milenios. Es de suma importancia poner atención a esto si se quiere comprender cómo funcionan los arquetipos en general.

La historia europea es una fuga edificada sobre un conjunto de temas míticos. Todo comenzó con la aterradora historia de la fundación de Roma, nombre que algunas veces se interpreta al revés como *Amor*. Marte engendró en una vestal virgen a los gemelos Rómulo y Remo. Estos son abandonados en un establo a orillas del Tíber y terminan al pie de una higuera, donde una loba los amamanta y un pájaro carpintero los alimenta, probablemente con la savia del árbol. El pastor Fausto y su mujer Acca Larentia, adoptan a los gemelos que se convierten en guerreros y vengan la muerte de su madre. (En algunas versiones, todas las desgracias se deben a un tío malvado, un personaje que con frecuencia es el más importante en las sociedades matriarcales). Los gemelos guerreros fundan una ciudad en las colinas que rodean a la higuera, pero los augurios han decretado que el verdadero fundador sea Rómulo. Remo, desde el Aventino, divisa seis buitres,

pero Rómulo más tarde descubre doce y gana la designación. Luego procede a abrir el contorno de la ciudad y cuando Remo lo traspasa, Rómulo lo mata alegando que ha cometido un sacrilegio. La ciudad se convierte en un santuario para los desorientados de la región y Rómulo los transforma en una fuerza combatiente y disciplinada. Con los más experimentados forma el Senado. Luego desaparece, asciende al cielo.

En la antigua Persia también se conocieron bandas de jóvenes guerreros nómadas del estilo de las de Rómulo. En su bandera se destacaba un dragón contra un fondo negro. Ellos practicaban, según Wikander, una suerte de ritos sexuales con sacerdotisas-prostitutas y trataban de mantenerse en un estado de rabiosa ebriedad bebiendo *haoma* e identificándose con el dragón asesino. Eran llamados los "lobos de dos patas". Sólo se diferenciaban de las cuadrillas romulianas por su interés en proteger a las doncellas. *De otro modo*, entre el mito romuliano y la arcaica institución persa se pueden encontrar todos los puntos de contacto. La higuera era un árbol sagrado para Venus y Dionisio el embriagador; el jugo de higo fermentado podía reemplazar a la *haoma*. Habían hermandades dedicadas a los secretos del higo. Los "sicofantes" eran divulgadores (higos en griego se dice *sykoi*) del conocimiento del higo, que estaba ligado con el crimen, con los lobos y el libertinaje ritual. En Grecia, los criminales expulsados de las ciudades llevaban un collar de higos. Las matronas romanas celebraban con sus criadas la fiesta del higo de Juno, en la que tocaban con dos higos —como los devotos tántricos de los símbolos fálicos— los órganos sexuales de los hombres y los de ellas mismas.

Entre los jóvenes romanos existía la hermandad de los lobos *(luperci)*. Cicerón habla de ciertas hermandades lobunas que realizaban actos que pertenecían a épocas más primitivas y menos humanas. Durante su fiesta, que caía en febrero, mataban una cabra, se tocaban la frente con los dedos manchados de sangre como si se encomendaran a la muerte y luego se limpiaban con un trozo de lana

(februm). Después de esto, corrían desnudos (sus contrapartidas persas se creían en la obligación de pelear desnudos) hostigando a las mujeres con tiras recién cortadas de la áspera piel de la cabra. Rondaban los alrededores de Palatino, su centro era la cueva de la loba *(lupercal)*. La loba de la leyenda había perdido a sus cachorros (*lup* en etrusco quiere decir muerte). La loba demonio de Babilonia significaba la muerte, sobre todo la de los que ella amamantaba. Lo que Rómulo y Remo bebieron fue la leche de la muerte; ambos pertenecían al mundo de los demonios devoradores. Pero *lupa* en latín también quiere decir prostituta. Algunas versiones describen a Acca Larentia como una mujer licenciosa, y relacionan su nombre con los muertos *(lares)*. Todo esto apunta hacia el gremio errante de sacerdotisas de la higuera, dedicado al culto de la muerte y del sexo. Los jefes de los gremios del pájaro carpintero de la Umbría, imitaban los picotazos del pájaro golpeando la corteza de un árbol con el martillo de la fecundidad. Luego fermentaban la savia.

Para muchas tribus en todo el mundo, las parejas de gemelos siempre han resultado aterradoras, de modo que con frecuencia mataban a uno de los dos. Eran la encarnación de la discordia y la duda *(dubium,* ser doble). Todo lo siniestro está presente en la historia de Rómulo: la crueldad, la lujuria, el desenfreno, la militarización de la plebe, y al mismo tiempo el asesinato jurídico y la más estricta aplicación de la ley. El número que le corresponde a Rómulo, ya que hay que agregarlo a la familia de Larentia compuesta de doce, es trece. Parece el equivalente de la pareja rural inglesa Tommy y su Isabelita, un hombre disfrazado —el dios del rayo de primavera. Fundó la ciudad el 21 de abril del año 754 a. de C. Es como Caín, fundador de ciudades, que se convierte en intocable gracias al asesinato y que llevaba una marca de sangre en la frente como los lupercus.

La fábula se presta a muchos giros míticos. Todos los muchachos vivaces sueñan con ser hijos bastardos de alto

rango. Todo lo que existe en los márgenes de la sociedad tiene un gran atractivo. La fábula posee el inalterable encanto de los cuentos policiales, de piratas y de vaqueros, con oscuras insinuaciones a más y peor. Representa a la sociedad en estado crudo, en su comienzo criminal, no tocada aún por la aventura romántica de la familia, simplificada por la fuerza principal, cautelosa acerca de las supersticiones y despojada de toda piedad. Es el mito de los cuarteles, la consagración del matón despiadado que a pesar de su rudeza no abandona a sus camaradas. Sus dioses son Marte, y en el fondo Venus y Vulcano —conectados con sus vestales. Marte incluso se adelantará a darles la bendición arrojando sus escudos en el Capitolio. Estos representaban la protección, y cuando se les golpeaba provocaban un estruendo belicoso; reflejaban los rayos del sol con tal fuerza que podían cegar a cualquiera que se atreviera a levantar la cabeza delante de ellos. Su concavidad servía de camilla, y su lado convexo para llevar a sus jefes en los desfiles de triunfo.

Bajo un arquetipo ominoso y doble, de espantosa camaradería viril, como éste, nadie se atreverá a mostrar otra actitud que la severidad, el formalismo, la brevedad, la sensatez, la capacidad de resistencia, la confianza en los ritos y los signos y la solidaridad turbulenta.

El mito de Rómulo suministró a la ciudad un fuerte cinturón arquetípico —que, no obstante, tenía un lado menos siniestro donde apoyarse: el mito del rey pitagórico Numa, el sabio que se inspiraba en las ninfas. Pero esta fábula siempre queda en segundo plano. Roma era esencialmente Rómulo.

Los cuarteles pueden parecer fuertes, pero son presa fácil de las rivalidades y las intrigas internas. La camaradería es un arma de doble filo: puede facilitar el dominio o favorecer el motín. O un buen imitador de Rómulo mantiene a la áspera masa deslumbrada con su despliegue de todos los ingredientes del mito, o el elemento de igualdad de la camaradería se destaca y la energía mítica se canaliza hacia el gobierno de Comicios. Al final de la re-

pública, el mito ya estaba perdiendo su fuerza. Cualquiera que entre los imitadores de Rómulo pudiera endeudarse profundamente con los bancos, estaba destinado a convertirse en jefe pero para conservar el poder necesita un mito nuevo, al lado y por encima del viejo mito militar.

Si Antonio, quien se identificaba con Dionisio, hubiera ganado, el mito imperial habría sido el de la doble corona de la tierra del Nilo, la leyenda más santificada por el largo tiempo que se la conocía en el Lacio, desde mucho antes de Roma: la del sol que se convierte en jefe humano, con derecho a todas las tierras bendecidas por los rayos de su doble celeste. Pero fue Augusto quien ganó. Y comenzó su maniobra arquetípica convirtiéndose en sumo pontífice. Cuando tomó el poder, ya el mito estaba *redondo,* y Virgilio, el más melodioso de los poetas, lo escribió en versos para él. Augusto también era como Rómulo, descendiente de Eneas, el príncipe troyano. Incluso se remontó a una época anterior a la de Rómulo. Identificó su destino con el de Troya, la gran ciudad derrotada del mundo mediterráneo. Las cuentas ya habían sido saldadas, pues Grecia estaba bajo dominio romano. Troya había sido vengada por sus hijos. Había aguantado pacientemente a través de los siglos porque estaban unidos a Venus, la fuerza vital de Marte, que podía ser lobuna y sencilla pero que esencialmente era amable y cortés. El mito del padre imperial tomó prioridad sobre el mito militar; ofrecía un equilibrio más estable del yin y del yang. También gozaba de la ventaja de incorporar el tema del "regreso de los oprimidos" —una raza derrotada que preparaba cautelosamente su retorno a través de los siglos, con sus arcanos, sus secretos políticos esotéricos transmitidos de generación en generación, además de su fe en los dioses que nunca abandonarían a sus creyentes confiados. El mundo era de Roma a causa del derecho primitivo de venganza y a causa del apoyo manifiesto de Venus (y Marte). En el caso que el mito egipcio tuviera algo que ver con ella, Roma estaba sembrada de obeliscos traídos desde las orillas del Nilo para que infundieran a

su tierra toda la energía imperial arquetípica que pudieran tener.

El Occidente nunca se ha sacudido del mito augustal del imperio que tomó el poderoso "nombre Romano", *nomen romanum*. Todo lo que los demás emperadores trataron de introducir en forma de arquetipos, no echó raíces. Nerón jugó con la idea de ciertas importaciones persas; ya que Persia había desarrollado un mito imperial tan poderoso como el de Egipto, él trató que los magos lo consagraran. Otros emperadores acudieron a diversas combinaciones sirias, pero la combinación de Rómulo y Augusto, Marte y Venus era la única válida.

Cuando los discípulos de Cristo cambiaron la atmósfera psíquica, no se desechó la vieja fórmula; Constantino decidió mejorarla haciéndola doble, como había sido el establecimiento egipcio. Montó el más grande de los espectáculos históricos en el año 330 d. de C., cerca de Troya —en el extremo del lado opuesto del estrecho— y allí fundó la segunda Roma, Constantinopla, que en verdad era Roma traída a las antiguas playas donde había comenzado la leyenda. Todas las reliquias mágicas se trajeron desde el Capitolio, incluida la de las siete colinas, pero con ella vino también el mana del relicario de Israel, ya que se creía que Cristo también tenía el derecho a usar la magia. En la parte superior de una columna que se alzaba en el centro de la ciudad, había una estatua del emperador como un sol, y los rayos que se proyectaban de su cabeza estaban hechos con los clavos de la crucifixión. La nueva, la segunda Roma, era al mismo tiempo Troya, el Gólgota y el Capitolio.

Cuando Roma cayó en manos de Odoacro, el rey bárbaro depuso al último emperador de Occidente, llamado irónicamente Rómulo Agústulo, y le envió al único emperador que quedaba la insignia de la autoridad. De modo que Roma existía una vez más. La cristiandad había reforzado el escenario mítico, y el viejo papel pontificio del emperador se amplió pues ahora presidía los concilios ecuménicos, era llamado el "ícono" o el "arquetipo" de

Dios, como un verdadero faraón. Su destino, según las inscripciones, expresaba la palabra de Dios.

Pero Roma, el escenario original, todavía se hallaba allí. Y sus obispos estaban ocupados en robarse lenta y solapadamente —al menos así parecía en Bizancio— el poder imperial pontificio. Ellos evitaban reclamar otros poderes seculares, prefiriendo quedarse como coronadores de emperadores, en vez de simples emperadores. Este era un punto esotérico que demostraron haber dominado a la perfección. El otro era el conocimiento de que los nombres escritos controlan las cosas nombradas, y su Curia se especializó en redactar documentos, algo tan importante como el privilegio de acuñar moneda que nadie se atrevía a negar al Emperador Romano de Oriente. (El besante sobrevivió incluso a Bizancio; pasó mucho tiempo antes que los árabes victoriosos acuñaran su propia moneda). Cuando los obispos romanos, ahora papas, se sintieron más seguros con un territorio propio, todo lo que tenían que hacer era expedir una donación para los dominios que la necesitaran, con la firma del propio Constantino. Cuando la flota musulmana atacó a la segunda Roma, el obispo de la primera pensó que allí estaba la oportunidad para repudiar de una vez por todas la supremacía imperial, pero pagó con su vida por no haber calculado a tiempo. Fue sólo dos siglos y medio más tarde que uno de sus sucesores pudo coronar tranquilamente a Carlomagno como Sacro Emperador Romano de Occidente. Parece que el jefe franco lamentó durante toda su vida haber ignorado de lo que el astuto pontífice iba a ser capaz durante la ceremonia, la noche de navidad del 800, al otorgarle el poder secular y quedarse con la autoridad pontificia, la primera que Augusto había asegurado. Cuatrocientos años después, Dante estaba indignado: ¿Cómo podía haberse coronado otro emperador cuando el legítimo todavía estaba reinando en Bizancio? De nuevo el mito de Augusto estaba vivo en una versión occidental, pero con la autoridad pontificia definida, reclamando la función de *Cakravartin,* aquel-que-mue-

ve-la-rueda-del-destino, y del imperio. En relación con los mitos, el imperio romano de Occidente era menos estable que el de Oriente, donde la autoridad entre la Iglesia y el emperador estaba bien determinada, y no como en Occidente donde oscilaba entre la tentación del secuestro completo del poder de parte del pontífice —tentación que Gregorio VII estuvo a punto de llevar a cabo— y la costumbre de inclinar cautelosamente la balanza del poder entre el emperador y los cuerpos intermedios, usando las armas espirituales, si era necesario, para favorecer a las órdenes menores.

Otón fue el único emperador que nunca se remitió enteramente a los poderes papales que él sentía que le correspondían por derecho, y llevaba campanitas colgando de sus vestiduras, exactamente como un pontífice bíblico. El emperador no se inmiscuía en los poderes pontificios, pero ayudaba a aquellas fuerzas que podían hacerle frente, como las doctrinas de la absoluta pobreza eclesiástica favorecidas por las órdenes mendicantes, e incluso la completa herejía. Toda la historia de la Edad Media gira alrededor de las diversas interpretaciones que ha permitido el escenario mítico, fraguado por la poesía y la habilidad política clásicas.

Dante pensó que Dios había justificado de modo evidente al Imperio Romano al haber enviado a su hijo en el mismo comienzo del dominio imperial, cuando Roma, por así decirlo, había aclarado el camino para la evangelización, a través de la unificación del mundo. Cristo era por tanto romano. La Iglesia debía ser restringida por una mano imperial fuerte. Esta era la forma en que actuaba Bizancio. Dante puso sus esperanzas en el emperador Henrique VII. Este emperador gozaba también del apoyo espiritual del poeta caballeresco alemán, Wolfram Von Eschenbach, que reconstruyó hábilmente el mito del Santo Grial, mezclando las viejas leyendas celtas con los mitos imperiales persas; el contexto incluía un rito del Santo Grial, cuyos elementos principales eran aquellas partes de la misa que los pontífices romanos

habían desechado pero que los bizantinos todavía conservaban.

Todos los grandes poetas de Italia tenían inclinaciones imperiales. Petrarca puso sus esperanzas en Carlos VIII, emperador de su tiempo, y también en el agitador de multitudes, el romano Rienzi, quien estuvo a punto de resucitar al pueblo de Roma como entidad política. Las esperanzas de Ariosto descansaban en Carlos V, a quien Ticiano había pintado en la pose de Marco Aurelio. El último enfrentamiento entre el emperador y el pontífice tuvo lugar en el saqueo de Roma, en el cual los soldados luteranos hicieron el trabajo. Campanella quería reemplazar al emperador por un rey de España o Francia, y terminó preparando el escenario para Luis XVI. Es posible que Giordano Bruno haya puesto en algún momento sus esperanzas en la corona inglesa.

Inglaterra puede parecer muy insular, pero sus arquetipos no son diferentes en modo alguno de los de Roma. Cuando los normandos invadieron el país, los celtas de Bretaña que les siguieron estaban, en verdad, encarnando la leyenda arquetípica de la venganza largamente aplazada de los derrotados. Los trovadores celtas le dieron a la monarquía normanda el mito del Rey Arturo, quien se había adueñado de la isla después que los romanos la abandonaron. Este se convirtió en el mito caballeresco de los Tudor y para infundirle fuerza se duplicó el mito augustal, la fundación de Londres se le atribuyó a un pariente de Eneas, Bruto. A esto se le agregó el truco de Constantino: José de Arimatea había traído al paraíso mágico arturiano de Glastonbury, la más preciosa de las reliquias cristianas. El atavío mítico le fue muy útil a los últimos Tudor y a los primeros Estuardos cuando tuvieron que confiar en su propio prestigio mítico para enfrentar los ataques poderosos de la desairada Curia Romana. Spencer, Sidney y Jonson tejieron un manto de melodiosos versos para la monarquía con todo ese cuantioso hilo mítico. John Dee le agregó el tema del poder marino predestinado y de los derechos coloniales

heredados de los reyes galeses. Esto constituyó uno de los raros toques nuevos de la historia, aunque en realidad no era sino un apéndice de las fábulas celtas y del tema imperial que ahora estaba surgiendo también en Inglaterra. Se mezcló tan bien con el escenario anterior que Blake vio a Bruto, el troyano, en una de sus visiones:

> Escuchad la voz de Bruto: "Las olas que fluyen
> del tiempo ruedan sobre mi pecho —dice él—;
> y mi corazón lucha con el futuro: nuestros
> hijos gobernarán el imperio del mar".

Giordano Bruno había ido a Londres para ver qué se podía hacer con la idea de Imperio, y los rosacruces decidieron trasladar el título de Sacro Emperador Romano a un príncipe inglés, pero la idea de poner nuevamente en el trono de Augusto a alguien que, más o menos, se jactara de tener una gota de sangre troyana en sus venas, era fatal.

Inglaterra comenzó un rumbo muy insular, con los Estuardos apoyados en el mito restaurado y precario de una monarquía davídica de neoisraelitas. Pero éste fue barrido de un golpe por el mito nuevo y más fuerte de la venganza, del "regreso de los oprimidos". Los sajones habían permanecido mucho tiempo fuera de escena, de modo que los parlamentarios se adhirieron al mito del regreso de la dura democracia sajona y de acuerdo con esto reconstruyeron la historia de Inglaterra —con el consejo de los Witenagemot en el comienzo—, resucitado por la Carta Magna, el habeas corpus coronando su regreso y aplastando para siempre la insolencia normanda. Walter Scott sabía muy bien cómo explotar la leyenda. Pero cuando Cromwell quiso afirmar su supremacía le obligaron a escoger algo de la Biblia y no fue mejor que el deficiente y divino Estuardo, con su mito y sus jueces. Desde entonces se ha mantenido equilibrio sereno, con los caballeros insistiendo en los mitos arturianos sazonados con reminiscencias del imperio romano-augustal, y los

parlamentarios prosperando en la democracia sajona. Toda la aventura imperial estaba bajo la estrella de Roma. (Cuando crucen el puente de Westminster echen una mirada a la inscripción que hay al pie de la estatua de Boadicea). Kipling trazó todos los paralelos que pudo, y la pregunta de por qué Roma había caído, estaba siempre en las mentes inglesas con inclinación imperial, como si el verdadero problema histórico no hubiera sido lo opuesto: cómo Roma pudo haber durado por tanto tiempo.

Conrad, en *El Corazón de la Oscuridad,* pone en labios de Marlow una evocación delirante de todo lo que el estuario del Támesis le sugiere en forma de arquetipos, y Roma surge en sus pensamientos:

> Los romanos vinieron aquí hace diecinueve siglos como decir el otro día... Desde entonces la luz ha salido de este río —tú dices ¿caballeros? Claro... ¡Vivimos en el temblor del instante! —puede que dure tanto como esta vieja tierra! [En cuanto al imperio] no es una cosa bonita cuando uno lo examina demasiado. Lo que puede redimirlo es sólo una idea... no una pretensión sentimental, sino una idea: y una generosa creencia en la idea —algo que uno pueda afirmar, venerar, y ofrecerle también un sacrificio.

El sueño augustal y el reto que la Iglesia le planteaba a su realización, fue todo lo que le quedó a Alemania, mientras que Francia, el crisol de celtas, griegos, latinos, alemanes, escandinavos, vio surgir el mito de la nacionalidad. Hacia el siglo trece, los juristas habían acuñado una paradoja: el rey es emperador en su reino y París es otra Roma. Los ingredientes para la fabricación de la identidad idiosincrásica del cuerpo mítico eran remotos: el culto normando de San Miguel y la adoración celta a la feminidad (Francia era *douce*). Ambos se fundieron en la figura de Juana de Arco, que también satisfacía la necesidad del pueblo de sentirse archicatólico y al mismo tiempo enemistado con Roma. Shakespeare creyó que ha-

bía una afinidad entre las "voces" que escuchaba Juana de Arco y las visiones de Mahoma. Previamente, las cruzadas habían ayudado a forjar la unidad nacional de la misma manera que las expediciones guerreras habían consolidado el Islam. Los capetos permanecieron durante el proceso con su saquito de medicinas listo, su pomada secreta de coronación en un tarro especial.

El surgimiento de la nacionalidad resucitó el más arcaico y platónico de los mitos políticos, la tríada: los tres Estados del reino —el clero, la aristocracia y la burguesía— sobre los que presidía el rey con sus astutos juristas. Hacia 1302, el reino fue reconocido como una corporación de cuerpos "místicos", una persona, a la que el rey representaba. Sus enemigos eran el imperio (la batalla de Bouvines lo había dispuesto) y los pontífices, cuya resistencia había sido doblegada, al parecer, por la bofetada de uno de los juristas del rey; la residencia papal fue trasladada a Aviñón y los templarios fueron quemados en la hoguera de la Place Dauphine. Sin embargo, el arrastre de los viejos mitos resultó demasiado fuerte, incluso para la dulce nación que combinaba los frenos y contrapesos con una poderosa centralización real. Ronsard sintió la necesidad de traer a Troya y a Franción, fundador troyano de los francos; y con Luis XIV el rey llegó a ser como un emperador en su palacio imperial; sus cuerpos de policía rebasaron los otros cuerpos intermedios, exactamente como el *fiscus* que Augusto había hecho con las antiguas instituciones republicanas de Roma. Tanto que cuando Luis XVI convocó de nuevo a los tres Estados, también se había llevado a cabo un cambio de arquetipo entre quienes los constituían que ya no eran "el buen pueblo de Francia" —o lo que esto quiera decir. Los más vigorosos entre ellos estaban obsesionados con el mito de Rómulo. La obra que los jacobinos hicieron con los arquetipos fue enorme: le quitaron todas las insignias al viejo mito nacional y desecharon las presencias angelicales; sustituyendo éste, como diría Disraeli, con la imagen de Rómulo. No sólo mutilaron las estatuas y los cuadros,

sino también el calendario. Alteraron las escalas musicales para estar seguros que el tono cambiaría. (Ya Hobbes había advertido sobre el culto excesivo de la historia romana). La nacionalidad fue vaciada y llenada con contenido romuliano. El brebaje resultó devastador; se regó por toda Europa, donde la gente comenzó a darse cuenta de su identidad nacional, y en Alemania le agregaron la mitología germánica. Sin embargo, esto último era un viejo truco romano. Tácito se había dado cuenta de que el elemento de arrojo primitivo germano se podía injertar en el patrón mítico romuliano.

Romuliano difícilmente se imaginó que le estaban dando en París la señal fatal, como siempre, a su sucesor augustal, quien en seguida se presentó. El despliegue de Napoleón fue tan asombroso que la vieja dinastía fue expulsada para siempre de las cuestiones augustales. Esta vez, incluso, se aseguró de que el pontífice no fuera a jugarle una broma como había hecho con Carlomagno, mil años atrás. El error había consistido en dejar que el pontífice colocara la corona sobre los suaves rizos neo-imperiales, afirmando de este modo su función como *Cakravartin*. Napoleón tomó la corona con sus manos y se la puso sobre su cabeza. Ahora era el emperador romano de Occidente, con París llena de objetos sagrados robados a Roma. El sabía, por las viejas escrituras, que debía dirigir su atención hacia una Roma oriental que sería su rival. En 1453 la segunda Roma cayó en manos de los turcos, después que el pontífice de la primera la había paralizado, pero el mito continuaba —una tercera Roma se anunció en Moscú en 1530. Contra esta tercera Roma, ya la primera Roma Pontificia había montado un asalto con sus caballeros teutones y más tarde una conspiración inspirada por los jesuitas, que fue aplastada por Boris Godunov, exactamente como el primero había sido rechazado por (San) Alexander Nevsky.

Los Romanov —nombre irónico— trataron durante siglos de buscar una posibilidad para regresar (en el sentido mítico) al Bósforo. Napoleón comprobó en la conferencia

de Tilst los movimientos del Zar (del César) en esa dirección y le susurró a su secretario que Constantinopla significaba el imperio mundial. Mucho tiempo después, en este siglo, la obsesión de Moscú por el Bósforo surgió nuevamente, en los mismos términos, durante la charla entre Molotov y Ribbentrop.

Napoleón estaba tan ansioso por arreglar las cosas impecablemente, que le arrebató al emperador de Austria el ya desdeñado título de Sacro Emperador Romano. Lo hizo en una forma tan minuciosamente jurídica que privó a los Habsburgos de todo reclamo para siempre.

15. *Débiles variaciones modernas*

Que la tradición democrática de Francia estuviese enraizada en el mito de Rómulo, mientras que la de Inglaterra fuera sajona, no ha significado lo mismo para la historia reciente de los dos países. Explica también por qué, como todo, a pesar de los esfuerzos de Carlyle, el nuevo mito de la fortaleza germánica, concomitante u opuesto a la rama romuliana, ganó alguna audiencia en la Alemania hambrienta de mitos del siglo veinte, pero nunca puso pie en Inglaterra.

El siglo diecinueve había visto el mito romuliano francés y nacional extenderse por toda Europa. También había llegado a Italia, que durante siglos había estado sumergida en el mito del pontífice paternal ocupándose de su grey (también políticamente) y en el del imperio, con un hilillo agregado del mito de Rómulo. Los himnos del resurgimiento italiano son una mezcla del tema del "regreso de los oprimidos" (en los himnos de Garibaldi las tumbas están abiertas y los muertos de pie) y del tema romuliano, tergiversados para ajustarlos a la situación (el himno nacional dice: "Italia se ha puesto en su cabeza el yelmo de Escipión, porque Dios le ha hecho esclava de Roma").

Disraeli, el conocedor experto de los movimientos y equilibrios arquetípicos, previó en 1870 lo que estaba des-

tinado a ocurrir en una Alemania ansiosa de mitos (en qué otro lugar podía aparecer un gran modelador de mitos como Wagner) y en una Italia míticamente inestable (que siempre ha estado tentada a abandonar su papel de traficante de mitos para arrojarse a los brazos de algún poder extranjero míticamente más fuerte). Disraeli presagió con cincuenta años de anticipación, que el mito ario germánico, con un giro eugenésico, causaría un levantamiento en las mentes alemanas y que Italia trataría de resucitar a César, el mito augustal propiamente dicho.

Si este tipo de conjetura se hubiera hecho sobre Rusia, se habría revelado claramente que los dos mitos que dominaban el país desde el comienzo estaban destinados a chocar entre sí: el sueño de la comunidad aldeana, pagano o al menos heréticamente cristiano, y del de la tercera Roma bizantina y ortodoxa, que en una época incluyó la fábula de que por las venas de Rjurik, el vikingo fundador del zarismo, corría la sangre del hermano de Augusto. Después de un breve resurgimiento del primer mito, el segundo tomó el control.

El arquetipo del "regreso de los oprimidos" surge como el más importante entre toda la historia arquetípica de Europa. Cuando las divinidades paganas, Júpiter y los otros dioses del Olimpo, invadieron la poesía, tan pronto como alcanza su eminencia, su magnetismo comenzó a declinar, y aquéllos a quienes ellos habían destronado se cernieron libremente en la imaginación de los poetas, de los pintores, de los reformadores inspirados. Saturno, Prometeo, Astrea aparecieron en los últimos escritos de los rosacruces y dominaron la mente romántica. Tal como el mito de Augusto había sido revivido por Napoleón —y por el imperialismo inglés, al otro lado del canal— el mito de Rómulo estaba ganando una fuerza sin precedentes en toda Europa, regresando finalmente a sus verdaderos orígenes: una llamada a los extraviados, a los desheredados, a todos los que vivían al margen de la sociedad, para reunirse bajo una dirección fuerte. Muy a menudo esto se tradujo en un dúo de jefes colocados

uno contra el otro y con todo el Senado nombrado para llenar la medida de la semejanza. La hoz de Saturno podía cortar la de Vulcano o la de Thor, o el martillo de la fecundidad el de la fraternidad del pájaro carpintero. Entre tanto, los otros mitos —el de una iglesia *Cakravartina* lista para pasar a las preocupaciones seglares, a la de la nacionalidad y de la democracia sajona— esperaban su oportunidad. De modo que cuando se llega a la justificación política global, muy pocos son los arquetipos dominantes. El sistema hierático egipcio y el mito de Alejandro terminan por caer en el patrón del mito augustal; el modelo espartano es absorbido por el de Rómulo; el ateniense por el sajón. Cuando los europeos se enfrentan con los sistemas políticos sencillos y libres de los de los pueblos chamánicos, algunas veces basados enteramente en la clarividencia, los interpretan compulsivamente como variantes del modelo romuliano en estado salvaje.

Es extraordinario como el círculo mágico tejido alrededor de la imaginación política puede coaccionar a la mente y parecer inalterable. Nada parece concebible más allá de las pocas llamadas que pueden clasificarse (si uno prefiere usar la clásica escala de los siete planetas) como la unión romuliana de Saturno y Venus, la combinación augustal de Apolo y Júpiter con Venus y los frenos y contrapesos de Mercurio, la luna de la nacionalidad. Un grupo adicional sobresale del marco: la visión saturniana de un terremoto social o cósmico inminente, y de la renovación redentora que le seguirá. Ciertos sistemas religiosos incorporan su encanto y aplican al mundo "redimido" los adjetivos y la imaginería que se asocia con la experiencia metafísica. Esto es verdad especialmente en el zoroastrismo, y por tanto en la rama Shiah del Islam, y en el judaísmo. Parece también que formó parte esencial de la primera cristiandad —el libro de la Revelación fue interpretado especialmente como el anuncio de una destrucción y una renovación en el futuro próximo— y en la Edad Media incluso la Trinidad fue ajustada al tono, más o menos heréticamente, con las dos exenciones del

Padre y el Hijo condenadas a ser reemplazadas por el reino del Espíritu Santo. A través de algunos anabaptistas, el arquetipo trató de conseguir el poder, pero debido a su propia naturaleza su utilidad política no podía sobrevivir al gobierno de un comité provisional. Incluso cuando se despoja de sus connotaciones religiosas como el socialismo utópico, el arquetipo no puede garantizar nada más que gobiernos muy breves que son desplazados rápidamente por los matices romulianos o augustales.

El arquetipo político europeo más reciente, efímero e intermitente —el de la rebelión que pasa por apocalipsis— fue atrapado por la red de pinceladas de un cuadro que ahora cuelga en el Museo Kunst de Dusseldorf. La primera vez que se exhibió fue en Berlín en 1851, cuando el eco de la rebelión de 1848 todavía flotaba en la atmósfera. El pintor, Johan Peter Hasenclever, estaba en la cumbre de su actividad. Murió dos años después. Había pintado escenas "significativas" y a menudo humorísticas en el estilo detallado y realista de la escuela de Dusseldorf, pero aquí llevó a cabo la más elevada tarea, la de inmovilizar ese Proteo: un arquetipo vivo y relativamente infinito. La escena tiene lugar en la sala del Ayuntamiento de una pequeña localidad alemana, alrededor de 1848. En el centro, una amplia ventana se abre a la plaza del pueblo, llena de agitados manifestantes. A la izquierda, hay una delegación de pie que se enfrenta a los concejales, que están a la derecha sentados frente a su mesa. El jefe de la delegación de los Estados bajos, un hombre fornido de piernas flacas, agita una petición; parece atónito ante su propio atrevimiento. Uno de sus compañeros muestra sus dientes en una especie de sonrisa siniestra e insolente, señalando con el pulgar a la multitud de la plaza. Otro ha asumido una pose inspirada —un hombre joven a cuyo oído un ideólogo pálido y mal afeitado le está susurrando algo.

Los concejales forman una suerte de círculo, en cuyo centro está sentado el secretario; un hombre flaco, de rostro pálido, paralizado por el miedo, que acaba de

redactar las actas. Un burgués de vientre prominente, las piernas abiertas y la mirada perdida, se pasa un pañuelo por la frente. Un hombre de edad está haciendo una señal como si dijera: "¡Por favor, señores!, miren el balance de los pagos, no podemos gastar un centavo más". Otro de los concejales está recostado contra la pared y parece como fascinado por los rebeldes. Otro, agachado sobre la mesa, que los mira con odio, parece que acaba de urdir en la mente un plan de contraataque. Sólo después de haber examinado a cada uno de los personajes es que empezamos a darnos cuenta del fondo. Las paredes están cubiertas de retratos de príncipes y archiduques, algunos ladeados; en un rincón hay una armadura medieval con los sombreros de los concejales colocados sobre el yelmo y las hombreras; un paraguas cuelga de una argolla. Toda una lección *a parte* sobre los primeros encuentros entre las sobrevivencias feudales y las clases industriales primitivas —con toques precisos y sombríos.

El tema se ha repetido una y otra vez desde la rebelión napolitana de Masaniello en el siglo diecisiete, hasta los disturbios estudiantiles de nuestra época, con todos los tonos políticos posibles y con toda clase de pretextos. Pero cuando un arquetipo salta sobre una comunidad y la aprieta en sus garras, ya no hay posibilidad de escape, cualquiera que sean sus motivaciones o sus intenciones. Aquí uno está, sin poder elegir, obligado a representar uno de los personajes del cuadro teniendo que examinar cuidadosamente los gestos pintados por Hasenclever de una vez para siempre. Tal es la fuerza de un arquetipo en acción.

16. *Los arquetipos políticos son degeneraciones*

Y, sin embargo, todos estos arquetipos políticos que tan firmemente tienen apresado a Occidente entre sus garras etéreas, son versiones degeneradas de las fábulas metafísicas. El secreto más profundo de la historia es éste:

que a veces el sabio, al regresar a su nivel terrenal, siente la necesidad de transmitir su experiencia de algún modo. Llamen a este impulso misericordia "Bodhisattvic" o caridad cristiana o puro fluir de poesía metafísica; el resultado es una cosmogonía —después de todo, el mundo comenzó cuando la luz se hizo en el alma—, un cuento de dioses creando, haciendo sacrificios, amando o luchando. El resultado del cuento es por definición ininteligible para el profano, y en su fatal mala interpretación termina convirtiéndose en el misterioso mito fundante de un sistema político: la explicación, la justificación de la autoridad. Ninguna previsión por parte del sabio evitará el lapso. Incluso el reino-dentro-de-ti del cristianismo, fruto de un rechazo específico del mesianismo político, pasó a ser la justificación del Sacro Imperio Romano; exactamente como el mensaje de liberación de Nuestro Señor Buda se había convertido en el mito sustentador de los reinos orientales. Desde luego, hasta estos actos de traición se pueden defender preguntando: "¿Pero entonces quién va a proteger la enseñanza?". Un *defensor fidei* siente que el mito que él defiende podría servir como su defensa mítica.

La política es incapaz de encontrar su justificación en ella misma. Tiene que chocar con la metafísica. Las heces de la experiencia metafísica se convierten en la apología del imperio.

A dos pasos, las recitaciones simbólicas que tratan con la iluminación inefable, se vuelven arquetipos políticos prescindibles; las multitudes están fascinadas, unidas por la última refracción de lo que originalmente fue la luz del conocimiento supremo.

Cuenten la historia del Uno que se convirtió en Muchos y ella se transformará en la de la Tribu Unica, del Rey Divino, del sistema unificador perfecto esforzándose en la historia. Las verdades místicas se convierten en mistificaciones políticas, los símiles metafísicos en útiles gritos unificadores. Una de las razones de la fuerte atracción

del Vedanta es que sus fórmulas han evitado ponerse al servicio de una causa política.

Incluso el mito de Rómulo, el más fuerte de la imaginación política occidental, extrae su encanto de un mito originalmente cósmico que no justifica un Estado sino el Todo. Los gemelos son la Unidad doble, el yin y el yang surgiendo desde las aguas del Comienzo, de la potencialidad fluida de la existencia. La leyenda dice que cuando era niño, Visnú fue arrastrado por las aguas del diluvio hasta las ramas de un banian, la higuera de Bengala, que se halla en el centro de las aldeas hindúes y es el emblema de la Unidad convertida en Multiplicidad. En sánscrito, *ashvin* quiere decir los gemelos y *ashvatta*, la higuera de la vida. Los gemelos del Arbol de la Vida son los dos pájaros de Upanishad, uno de los cuales come la fruta del árbol de la vida, y representa al fuego que lo devora todo, mientras el otro observa dócilmente, como el sol. El Arbol de la Vida es la Luz como tal, la Luz invisible que da luz. Remo come, transgrede y es sacrificado por Rómulo, el Rey Sol que crea la ley. La misma escena del Arbol aparece en un ciclo dramático no muy diferente, donde el Sol espectador es el padre y el que come es su hijo, Prometeo o Lucifer, que nos trae a la tierra la esencia de su padre, y que nace de la fricción de la madera o la piedra y debe alimentarse con combustible —formando la Tríada del Sol, el Fuego y el Viento, que son el Uno. La leyenda asume las formas más extrañas, tomando en préstamo elementos más recónditos. Aparece en la Edad Media en la visión del Arbol de la Vida convertido en la Zarza Ardiendo, con los gemelos, Dios y la Serpiente, entre las llamas. Cambia como la secuencia de un sueño. En el nivel más alto significa la única forma de unidad que las mentes inferiores pueden concebir, el poder social unificador.

Los mitos políticos son visiones empíreas caídas y degradadas. Así como aquéllos que no pueden trascender su persona conciben la Unidad como *la* Persona de Dios, según sus diversos atributos o arquetipos, los que ni si-

quiera pueden ir más allá de la idea de su *persona* política e histórica, terminan por reducir los arquetipos divinos a las identidades políticas, unificadoras de una época. Incluso el arquetipo de la Revolución-como-apocalipsis estaba en el origen tal como se le presentó —en su pureza— a Wordsworth inspirado metafísicamente cuando en el choque apocalíptico y pavoroso de los vientos en el Paso del Simplón, describió:

> Los tipos y símbolos de la Eternidad
> el primero, y el último, y el del medio y el sin fin.

IV

POESIA ARQUETIPICA

17. *Los arquetipos y la poesía*
El silencio es la matriz

Los poetas antiguos animaban todos los objetos sensibles con dioses o genios, llamándolos por nombres y adornándolos con las propiedades de los bosques, ríos, montañas, lagos, ciudades, naciones y de todo lo que ellos ampliaban y de los numerosos sentidos que podían percibir.

Y en particular estudiaban el genio de cada ciudad o país colocándolos bajo el patrocinio de su divinidad imaginada.

Hasta que un sistema se formó del cual algunos se aprovecharon para esclavizar al vulgo pretendiendo realizar o abstraer las divinidades ideales de sus objetos. Así comenzó el sacerdocio.

Escogiendo formas de culto de los cuentos poéticos.

Estas líneas de *Las bodas del cielo y del infierno*, de Blake, son de tal consecuencia que hasta una historia del mundo se podría extraer de ellos. Desde su punto de vista, la poesía parece no tener sino un solo sujeto posible: los arquetipos.

La poesía se puede definir como el arte de describir los arquetipos, mirando no como los ojos miran, para usar la frase de Blake, sino a través de ellos. Para lograr esto, el poeta debe surgir de un nivel más hondo que el arquetípico o descender desde uno más elevado; debe

haber tocado el fondo del silencio absoluto, porque sólo desde allí pueden los arquetipos ser vistos con propiedad.

Lo que la sustancia es para la esencia, lo que la urdimbre es para la tela, es el silencio para la poesía.

Un poema es la afirmación de algo inexpresable; es el silencio subrayado con palabras, palabras ofrecidas en sacrificio al silencio.

Lo inefable es el único sujeto justo para la gran poesía; y a menudo la poesía no es otra cosa que una serie de preguntas que no son invocaciones al silencio: ¿Con qué voz hablar? ¿Qué tono utilizar? ¿Con qué compararlo?

El silencio no es sólo lo que precede y sigue a la poesía, el momento de expectativa al comienzo y el éxtasis silencioso que se dilata al final. Es lo que la poesía es básicamente, lo que la penetra y la activa.

El silencio expresivo y significante insinúa la noción de la unidad indivisa que no puede expresarse propiamente con el lenguaje, que es fundamentalmente didáctico y está basado en la relación binaria del sujeto y el predicado. El lenguaje no puede connotar a la unidad, a la unidad absoluta, sino negándose a sí mismo a través del silencio. Cuando lo logra —paradójicamente— con palabras, luchando para trascender a sí mismo, pero sin dejar de ser él mismo, se convierte en poesía.

Por otra parte, el lenguaje encuentra dificultad en expresar negación, directamente. La poesía, que niega al lenguaje ordinario es, en verdad, lenguaje sobrecargado, que apunta hacia lo que está más allá y es anterior a sí mismo.

El tema típico de lá poesía arcaica era la cosmogonía, la descripción de cómo los seres surgen al no-ser, la multiplicidad de la unidad indivisa, la palabra del silencio total. La historia de cómo se hizo el universo era considerada como el sujeto apropiado, cuando la ocasión llamaba a un regreso a los orígenes de todo, para un acto de concentración solemne y curativo.

Los cantores troyanos que siguieron a Eneas entretenían a sus compañeros errantes con la descripción de la historia

del mundo, tal como hacían los bardos con la comitiva del rey Hrothgar en el *Beowulf*. Es justo que la literatura inglesa comience con el nuevo canto de la creación de Caedmon.

El tema más grande, el primero y último enigma, es el surgimiento de los seres de la nada. Sólo la poesía puede abordarlo.

En el nivel más bajo de interpretación, la cosmogonía es el relato objetivo de lo que sucedió en el comienzo de los comienzos. Pero como el comienzo sólo puede tener lugar en el tiempo, no puede haber inicio del tiempo. Las cosmogonías como historia son absurdas.

En el nivel más alto, las cosmogonías describen la experiencia interior de las implicaciones de la idea del ser, y las define en términos de mito, de un cuento, la estructura conceptual de la realidad. En este sentido, las cosmogonías sólo se pueden escribir en verso porque trascienden el mundo que tratan de explicar. La poesía es, en sí misma, el mejor ejemplo del silencio que fluye de las palabras, el medio de expresión mejor escogido para abordar la noción metafísica del no-ser brotando hacia el ser. El punto cero de la cosmogonía es también el núcleo de la poesía; la poesía es lo que la cosmogonía trata: es silencio, hablando al vacío, dando nacimiento al ser.

18. *La cosmogonía como estética*

La totalidad del ser es inexpresable: es el silencio absoluto, que es el comienzo de todas las cosmogonías.

El Génesis cristiano no es una excepción, aunque el Evangelio según San Juan coloca en el comienzo el Verbo, logos. En la Iglesia oriental se venera el ícono de San Juan del Silencio, en el cual el apóstol sostiene su Evangelio abierto en la primera página —"En el principio existía el Verbo"— mientras mantiene los dedos curvados sobre los labios dando a entender silencio. Es bizco, lo

que significa que tiene la mirada dirigida interiormente. Una figura alada le susurra algo al oído. Es la Sabiduría Divina, Sofía.

Los comentadores explican que el ícono debiera referirse a las últimas palabras del Evangelio, que son una auto-trascendencia del Evangelio, y afirman que nadie puede escribir las palabras del Verbo divino resucitado y encarnado: "Si se escribieran una por una creo que no cabrían en el mundo los libros que se escribirían".

Dados los nexos comunes con el silencio, las cosmogonías son la clave para la poesía; son, en verdad, tratados de poesía.

Para la cosmogonía védica, que es paradigmática, esto es explícito. Ella coloca en el comienzo, en la esencia de la realidad, silencio y muerte.

El silencio comienza a vibrar.

Las vibraciones se convierten en ritmo y por tanto crean una red de patrones rítmicos que se entrelazan. Luego éstos se convierten en formas luminosas y visibles y asumen figuras cuyo núcleo interior es lo que los precede: su pulsación, el ritmo cósmico reverberando en ellos.

Esta prioridad del sonido y del ritmo sobre las apariencias visibles fue un asunto de observación diaria. ¿No era la imitación de sus voces y de sus pisadas lo que atraía y seducía a los animales? ¿No era la percepción de los ritmos de la naturaleza la clave de los cambios del mundo ambiental? ¿No eran las canciones de cuna, el sonido de los tambores, los cantos fúnebres, los medios más íntimos de comunicación?

La historia de los comienzos o de las esencias también podría contarse con otro grupo de símiles, de acuerdo con el cual el universo era un hombre cósmico. Es probable que la etimología de la palabra inglesa "World" (mundo) atestigüe esta metáfora cosmológica peculiar: *wer,* "man" (hombre); *ald* "old" (viejo), "big" (grande).

En el comienzo, el hombre cósmico se sacrificó a sí mismo para que el mundo pudiera ser. O fue asesinado

por los demonios con este fin. Nosotros vivimos entre sus miembros muertos y dispersos. Pero cuando nos recogemos en nosotros mismos, tratando de no mirar el mundo muerto que nos rodea, recordamos los inicios; el hombre cósmico ha resucitado en nosotros.

Los patrones rítmicos primitivos son su columna vertebral; sus miembros, bifurcándose, forman los diversos himnos. Cuando su cuerpo poético y acústico se completa, se hace visible. La poesía es, tal como afirma su etimología, la creación hacedora de la realidad.

La experiencia del poeta es la del hombre cósmico. Comienza con el silencio total, con una atención concentrada, que permite a las vibraciones, a los ritmos de la realidad, a la pulsación de los seres, surgir y deslizarse a través del corazón y la mente del poeta; luego éste siente que las palabras fluyen, vistiendo los ritmos.

El Vedanta nos enseña a contar las fases de la cosmogonía.

Primero está la fase cero del silencio, desde donde estalla la palabra que lo encierra todo, unitaria, total y por tanto inaudible —*sphota* viene de la raíz *sphu* que quiere decir "estallar", "brotar". Luego, un remolino estrepitoso y ensordecedor comienza a girar impulsado por la energía concentrada del *sphota*, la energía que brota de la palabra insondable. Este vórtice, en la tercera fase, desarrolla los ritmos inteligibles. Uno, dos y tres: uno —el *sphota* silencioso o brote de la manifestación; dos —el primer trueno de su autorreflexión; que se convierte en el tres —la vida rítmica y coherente. Uno —el ser silencioso. Dos —el reflejo del ser, el conocimiento. Tres —la felicidad que provocan los ritmos desplegándose. Y los tres son uno. De modo que en el hombre, *sphota* (la palabra inaudible) es un brote, una agitación, una pulsación oscura en la columna vertebral. Surge en el estómago, se percibe con claridad; llega hasta el corazón donde se convierte en un ritmo, una medida del verso.

Fase cuatro: el cosmos dormido es agitado por las primeras erupciones del sonido; desde el corazón, las palabras alcanzan la garganta y se hacen audibles.

Fase cinco: las palabras resuenan en el cosmos crepuscular, soñador y poético; se dice que las palabras salen de los labios montadas en el pájaro divino Garuda; las palabras poéticas tienen alas como los pájaros o las flechas. En este punto, el mundo ya no está separado del poeta, no es diferente a él, al cantor extasiado que alaba y acaricia las formas crepusculares que surgen.

Seis: ahora el mundo se destaca revelado, a la vista, como una multiplicidad infinita de entidades separadas, y la poesía termina. El mundo visible y caído, de los contrastes, tal como lo conocemos, asume el control. Aunque a veces podemos desprendernos de él llamando al poeta y a sus palabras aladas para que nos lleven de regreso hacia el silencio de donde el todo surge.

Según la metafísica hindú, la poesía es un lenguaje que ya no consiste de meros fonemas ni significados socialmente aceptados, sino que hace énfasis en su resonancia. La palabra sánscrita es *dhvani*. Los comentadores subrayan cuidadosamente que no es el sonido, ni el significado de la palabra, sino más bien su afluencia, el halo vibrante y psíquico que la rodea, lo que produce el efecto de la convergencia y el contexto. Los metafísicos vedantas hicieron una lista de 5.355 formas de hacer resonar las palabras.

La palabra *dhvani* no se refiere a la mera emoción. Transmite más bien un conocimiento objetivo de lo que podría llamarse un arquetipo —una esencia generadora y formadora que es, al mismo tiempo, objetiva y subjetiva. No es la emoción, aunque está coloreada por la emoción, y tampoco es una serie de hechos como tales sino el impulso que los anima. El sentido de la resonancia poética, o cualidad sugestiva, se llama "gusto", "sabor" o "jugo" (*rasa*).

La poesía es, entonces, la resonancia del lenguaje que transmite los sabores de la realidad. Es diferente del len-

guaje ordinario, no-sugestivo y no-resonante, y su realidad sazonada espiritualmente (*lokottara*) difiere de la rutina común e insípida de la existencia.

La resonancia poética corresponde a lo que la palabra es en el corazón antes de ser voceada en la garganta: una palpitación inexpresada llena hasta el borde de importancia y significado, que aún no se ha referido a un significado formal, rígido, encasillado, ni a un fonema específico. Las especificaciones siempre están cargadas de arbitrariedad y nunca hacen justicia a lo que el corazón guarda como un tesoro: la semilla, la energía que brota nueva del estado latente, poderoso y puro del silencio, del centro de nuestro ser cósmico.

El escenario de las formas visibles de la vigilia es un mundo muerto que apenas lo enfocamos huye de nosotros, y sólo cuando se ha hecho pasado es que la palabra puede asirlo. Es la poesía la que puede captar el estremecimiento, el destello de la revelación instantánea, ahora inmaculado, el sabor penetrante de la existencia en su despertar del sueño cósmico, silencioso y envolvente.

Las teorías vedantas sobre la poesía hablan de ocho sabores o arquetipos que no se pueden definir rígidamente con las palabras, sino saborearse en su resonancia.

Primero viene el arquetipo de la comicidad; para lograr su sabor uno está invitado a pensar en el color blanco, a considerar que los demonios lo destilan: favorece la necedad y la agudeza de ingenio, lo ultrajante, las carcajadas, el parloteo, la tontería, el sueño. Luego viene el verde esmeralda, el eros que produce el placer; el patetismo gris; la ira carmesí; la valentía cobriza; el horror negro; el disgusto índigo; y finalmente, la sensación amarilla de lo maravilloso cuya causa es el propio Creador. La teoría del color de Pavel Florensky resulta útil en este punto; el color es el mejor símbolo de la resonancia ya que resulta del encuentro de la luz dorada-blanca con el polvo de la tierra en mitad del aire, y que resuena como índigo cuando choca contra él, como rojo cuando lo penetra, como verde cuando los dos están en equilibrio.

El círculo de los arquetipos se abre como un abanico, en el centro, lo que acompaña al gusto de la resonancia poética, es el sabor de la quietud, la dicha silenciosa y el conocimiento, incluso cuando el sujeto sea doloroso o desagradable.

19. *Poesía y simetría*

La poesía, que implica una compenetración inusitada, íntima y cálida con los objetos, contribuye a la vez a su separación, ya que apunta hacia los arquetipos que están más allá de ellos. La respuesta poética a la vida es resplandeciente y hace vibrar, pero está dirigida a lo que está más allá de la inmediatez directa de los objetos, hacia un modelo generador que marca el tono del objeto y de la reacción hacia él.

La lógica poética es la del inconsciente, la que no separa las cosas de su género engendrador. El amante, cuya mentalidad sigue esta misma lógica, percibe a la amada fundiéndose con el arquetipo del amor y no como la mera agrupación de sus atributos específicos. Del mismo modo que una persona sobrecogida por el miedo no está amedrentada por los elementos específicamente aterradores de una situación, sino por el miedo mismo como carácter de todas las cosas aterradoras.

Henry James describió este sabor puro del arquetipo pesadillesco en *La bestia en la jungla*, tal como en *Un lugar apacible y bueno* estudió el arquetipo puro del placer, y en *La vuelta de la tuerca* el de lo siniestro.

Según Melanie Klein, esta fusión de los objetos con sus arquetipos es el rasgo principal del mundo del niño, que siente que los movimientos de sus intestinos son la verdadera fuerza capaz de romper y destrozar, y su deseo de morder la fuerza capaz de descuartizar los cuerpos vivos.

En los sueños volvemos todas las noches a esta condición, pero tal como advirtió Keats, el poeta es lo opuesto al soñador nebuloso. El poeta se coloca en el nivel de la

realidad desde la cual y fuera de la cual surgen los sueños; asume el papel del agente misterioso que crea nuestros sueños, cuyos métodos adopta, desde la sinécdoque hasta la metonimia, desde la concentración hasta el desplazamiento.

El poeta no es un soñador, sino un hacedor de sueños. Entreteje pesadillas y vértigos, y no sólo comunica sus sabores, sino también el aroma de su quieto artificio y capacidad apreciativa.

El contacto con la lógica de los sueños —o del amor, o del terror, o de la esquizofrenia— nos vuelve ansiosos y preocupados, entonces reaccionamos recalcando, subrayando la otredad del otro. El poeta, en cambio acepta humildemente la otredad; nunca se olvida que las bases de la vida de vigilia yacen en la fase cosmogónica que la precedió. Se niega de dar privilegio a la lógica binaria, a los sí o no de nuestro estado de vigilia.

Según Ignacio Matte Blanco, la lógica del soñador y la del esquizofrénico —la del subconsciente— está basada en dos reglas:

a) Una cosa es equivalente a su clase, y cada clase es equivalente a una clase más amplia. Las clases pueden ser personas. Esta es una formulación de lo que se puede llamar el enfoque de los arquetipos.

b) Cualquier relación coincide con su contrario, con el cual forma una pareja simétrica. De modo que cada relación se refleja en lo opuesto como en un espejo, y la lógica simétrica reemplaza a la binaria. La venganza, la represalia y la justicia conmutativa se basan en esta regla de la lógica de los estados de ensueño. Su recurso es una llamada del mundo de los sueños. También la simetría de los versos y refranes responde a este principio.

El poeta adopta la primera regla cuando trata las partes como si fueran el grupo completo al cual pertenecen, y ésta es la razón por la cual sentimos una emoción poética ligera y extraña cuando decimos "cincuenta velas" en vez de "cincuenta barcos", y en vez de "el rey" o "la monarquía" o "la casa real", decimos "la corona". Esto explica

también por qué a los gemelos se les considera inquietantes, hasta el punto que para restablecer simbólicamente la lógica binaria, se sacrifica a uno de los dos. El prepucio, que evoca la imagen de la feminidad simétrica, se considera igualmente alarmante. Por otra parte, la lógica del inconsciente trabaja ambos caminos, y lo que es alarmante se convierte simétricamente en lo tranquilizador, de modo que el redaño reemplaza al mellizo sacrificado como el signo del espíritu guardián o doble, o se hace una muñeca de él, tratándolo con venerada solicitud.

El Wilson, de Poe, y todos los demás *Doppelgänger* evocan el estremecimiento alarmante y excitante de la simetría. Un universo simétrico no puede ordenarse como una cadena de sucesos individuales. Los poetas no se sobrecogen ante esta perspectiva, por el contrario, atan desordenadamente las realidades simétricas con las cadenas flojas de la lógica binaria y con la afirmación no-verbal de la unidad —que es el patrón formal unificador del poema, su estructura rítmica y su variedad tonal básica. Esta unidad poética es convincente, no desde el punto de vista moral o de la lógica de contraste, sino desde el equilibrio armonioso de la lógica de contraste y de la simétrica, gracias a lo cual una multitud prácticamente infinita de simetrías, como espejos reflejándose entre sí, se unifican para revelar el arquetipo común y su sabor.

La simetría total coincidiría con el sueño o el coma; la poesía los roza y por eso nos sentimos conmovidos.

La lógica binaria totalitaria coincidiría, por otra parte, con una tonalidad y una unidad absolutas, de modo que el resultado final siempre sería la unidad, la simetría y el silencio absolutos. Los poetas han usado muy a menudo esta paradoja como tema.

El reino de Urizen, de Blake, el sueño de Acab de trazar una cartografía totalitaria de los océanos, el ideal de Valery de un control absoluto cuyo resultado sea el éxtasis —todo esto nos lleva dentro de un universo de total lógica simétrica.

20. *Poesía y sincronización*

Jung nos explicó que la aproximación de un arquetipo crea movimientos sincrónicos, y que el vórtice psíquico que forma actúa como un eje, un eje de simetría entre la realidad exterior y la experiencia interior.

La poesía se puede definir como el lenguaje del sincronismo y de la coincidencia frente a la contingencia de la vida diaria; la poesía da por sentado que los paisajes coincidan con los sentimientos del hombre, y los patrones métricos con el sujeto-materia.

En el sincronismo, lo que ocurre ocurre porque ocurre ahora. El tiempo presente es la explicación; el pasado y el futuro son simétricos y el presente es el eje de su simetría. También en la poesía, el pasado y el futuro giran alrededor del tiempo presente con sus proyecciones bilaterales. Shelley afirmó, en *Defensa de la poesía*, que "el poeta participa de lo eterno, lo infinito, la unidad... pero mientras se relacione con sus conceptos, el tiempo, el espacio y el número no existen. Las formas gramaticales que expresan los modos de tiempo y la diferencia de personas, y la diferenciación de lugar son convertibles, en relación con la más elevada poesía, sin dañarla como poesía".

La sincronización es la experiencia en la cual está enraizada la idea de la adivinación: el acto de lanzar los dados y las ideas que concurrentemente brotan en la psiquis del jugador, tienen que pertenecer al mismo plexo, mostrar el mismo arquetipo.

La poesía nació como la respuesta del oráculo a la invocación de los arquetipos. Está íntimamente ligada a la adivinación y a los enigmas como Platón lo recuerda en *Alcibiades*. La contemplación convierte la escena en un enigma, en un arquetipo, que siempre está a medias sumergido. La poesía responde a la interrogante de los enigmas con el mito. Y cuando el objeto de la contemplación es el mundo entero, la respuesta es la cosmogonía.

En los lugares donde la poesía es todavía una ocasión festiva, un regocijo de la comunidad, como en la región

italiana de Tiscia, la relación salta a la vista. Los concursos poéticos comienzan con un desafío. Uno de los poetas improvisa alabanzas al agua y desafía a otro a que cante loas a la tierra —cualquier pareja de símbolos podrá servir— hasta que uno de ellos queda en silencio, ya sea porque se le agotó la inspiración o perdió su entusiasmo. El último cuplé vibrante del vencedor conquista el triunfo, gana la apuesta, encuentra la solución, resuelve el acertijo, convierte a la pareja simétrica en una pareja binaria, decide qué lado hay que sacrificar.

Los poetas de Tiscia son, en su mayor parte, carboneros que tienen tiempo para meditar en silencio en la quietud de los bosques. Cuando abandonan su silencioso retiro para exhibir su arte, logran el espíritu apropiado bebiendo la cantidad exacta de vino, ni demasiado poco ni mucho, ni en la simetría total ni en el contraste total. Cuando surge un soplo de inspiración, las coincidencias se multiplican. Uno de los poetas carboneros me dijo: "Una vez yo estaba pensando en un muchachito que acababa de morir, cuando vi una mariposa que alzaba vuelo desde el tronco de un árbol cercano; el ritmo de su vuelo me inspiró un poema en el que se unía la partida de la mariposa con la muerte del niño".

21. *Poesía y sugestión*

La palabra sánscrita *dhvani*, "resonancia", se puede traducir también como "sugestión". El término puede usarse ahora más allá de una sola forma sugestiva, desde que G. Lorenzov extrajo su esencia, separándolo completamente de la hipnosis que implica una pérdida de la conciencia; de la persuasión, que es el efecto de las palabras y de los significados, antes que de las insinuaciones; y finalmente, de la convicción estrictamente lógica.

La sugestión es lo que ocurre cuando un mensaje llega a una mente totalmente consciente, pero que oscila entre un flujo de mensajes y otro. En estas condiciones, la sugestión es tomada por la mente y puede penetrar hasta los

estratos más profundos de la memoria. Tal como ocurre cuando una lanzadera lleva el hilo de la trama a través de la abertura de la urdimbre, cuando la mente cambia de uno a otro estrato de la percepción, la sugestión penetra hasta el propio centro de la memorización. Por tanto, el arte de la sugestión le ofrece a la mente una serie de flujos de comunicación diferentes y paralelos, de modo que se abre intermitentemente para dar paso al "hilo de la trama". Al final, el mensaje sugerido quedará impreso en la mente en la forma en que la tela queda marcada por los hilos de la trama. El arte de la sugestión se aplica corrientemente en la enseñanza de idiomas y en la psicoterapia. La sensación de un idioma, completo con su vocabulario, o un principio unificador nuevo para la mente perturbada, pueden insinuarse mediante la orquestación de una serie de comunicaciones. La música, el habla bien modulada, la interacción de las relaciones de grupo y el juego de los papeles, se combinan y se mezclan de modo que una mente fuertemente motivada seguirá tranquila e intencionalmente los diversos mensajes sugeridos, abriéndose fácilmente, como la tela separa sus hilos, a la insinuación pedagógica o terapéutica. La poesía organiza este mismo tipo de malla, trenzando juntos sus ritmos, sus modelos fonéticos, las expectativas métricas, los significados y los subsignificados. La comunicación real, el mensaje evidente, obvio del poema se refracta a través de sus efectos métricos, y la esencia arquetípica se sugiere al deslizarse a través de él.

Wordsworth analizó este método en su prefacio a las *Baladas líricas*, señalando que el metro desnuda al lenguaje de su completa realidad, arrojando "sobre todo la composición una especie de semi-conciencia de la existencia insustancial".

Esto explica por qué la poesía nos capacita mucho más que la prosa para soportar las descripciones dolorosas, patéticas e incluso aterradoras. La intertextura métrica desvía a la mente de la comunicación inmediata, moderando el patetismo con la distancia, y oscureciendo la participación con la apreciación del poema.

La lógica binaria refractada del tema, o del argumento obvio, se coloca en el mismo nivel con todos los demás elementos; tal como dijo T. S. Eliot, se puede intercalar tan sólo para satisfacer el hábito del lector, y mantener su mente desviada y tranquila, mientras el poema hace su trabajo en él. Ahora ya estamos en condiciones de definir lo que Eliot llamaba "el poema", como el sabor del arquetipo que yace detrás del proyecto y el tema.

Henry James dedicó toda su vida a subrayar este punto; su libro *El arte de la ficción* es particularmente útil. Los diversos elementos —las descripciones propiamente dichas, el método, el diálogo, la acción— se subordinan a una sugerencia central. La gente está acostumbrada a hablar de estas cosas como si tuviera "una especie de claridad mortífera", mientras que ellas se mezclan entre sí a cada respiración siendo partes asociadas de "un esfuerzo de expresión general". Cada función se une con todo lo demás, produciendo el sabor único y continuo en cuya cerrada textura uno puede trazar una definitiva "geografía de detalles", una lógica binaria, estricta.

En términos de la cosmogonía, se puede decir que la poesía pone de relieve las vibraciones del mundo en el nivel del corazón, donde se forman las pautas puramente rítmicas y generadoras; y en un nivel todavía más profundo se da la sensación de la fuerza arquetípica primitiva que se agita, el latido de las venas en el centro del ser, donde los seres surgen del silencio.

Mientras más grande sea la poesía, más se abrirá como un torbellino hacia las verdaderas raíces de la nada silenciosa que es también la inconcebible totalidad del ser.

Esto sólo puede lograrse en un estado de sugestión creado por una estructura embriagante de múltiples niveles donde se llama a la imaginación para que realice, como dijo Cullen Bryant, los atisbos, los destellos, los rastros, los empujes del poema, mientras la atención pasa incesantemente de un nivel de comunicación a otro, hasta que el ritmo, y lo que está bajo él, la forma formativa esencial o arquetipo, ocupa el centro del cuadro. Esto se alcanza a

través de las refracciones y desvíos que generan un halo sugestivo, el que trae el sabor del arquetipo central.

22. *La poética como una experiencia de los arquetipos*

Los grandes poetas románticos ingleses dejaron claro que la poesía nos introduce a los arquetipos.

Coleridge en su crítica a las *Baladas Líricas* dice que la poesía estimula "una sensación análoga a lo sobrenatural, al despertar la atención de la mente del letargo de la costumbre" y "al levantar la membrana de la familiaridad".

Shelley habla, en *Defensa de la poesía,* de que los poetas son "arrastrados hacia una cierta proximidad con lo bello y lo verdadero, esa percepción parcial de los agentes del mundo invisible que se llama religión. Por eso todas las religiones son alegóricas o susceptibles de ser alegorías, y como el dios Jano, tiene doble faz, falsa y verdadera".

Keats, en *Endymion,* nos enseñó cómo se puede lograr la percepción poética de los arquetipos en la forma única en que ese arte puede explicarse; recomendaba pasarse suavemente una hoja de rosa por los labios, escuchar la melodía de los vientos, percibir la profecía de las cosas mudas, ponerse en condición sugestionable:

> ¿Sentimos nosotros esas cosas? En ese momento
> hemos entrado en una especie de unidad y
> nuestro estado es como el del espíritu que flota.

Cuando uno se encuentra en ese estado, identificado con lo que la antigua hipnosis inducía con luces intermitentes o bolas de cristal, se revelará el arquetipo —el esplendor constante de la amistad, o la gota circundada de luz, de amor, en cuyo resplandor nos mezclamos y nos renovamos, más allá de la inutilidad de la costumbre, o de lo que Coleridge llamó el letargo de la costumbre.

El poeta está "poseído" por el arquetipo. La cercanía del arquetipo crea la emoción de la poesía.

Cuando los participantes de los cultos espiritistas perciben la proximidad del dios, o del arquetipo personificado, como ocurre en el vudú con la diosa Erzulie, o el dios de la muerte, Barón Samedí, se sienten ligeramente embriagados y una sensación de estremecimiento recorre sus cuerpos. A medida que la sensación se hace más intensa, empiezan a sacudirse, con las manos levantadas, y la conciencia zozobra. La poesía rara vez alcanza estos extremos, da a quien escucha, el sabor del dios o del arquetipo, sin ofuscar su conciencia.

La poesía nace de la experiencia de la posesión controlada del chamán, quien permanece completamente alerta mientras todo su ser percibe el dios o el arquetipo, mientras su imaginación enloquece para transmitir las figuras que lo ayudan a gravitar hacia el arquetipo.

La poesía es, según palabras de Keats, "un espléndido enredo", tan extraordinario que incluso hace entrar en juego las inquietudes inexpresables y silenciosas del inconsciente. Es siempre más de lo que el poeta controla.

23. *Poesía y símbolos*

El poema trata siempre de los arquetipos, que son infinidades relativas, exactamente como los colores del espectro refractan la luz blanca pura, cada uno de ellos es una refracción relativamente infinita de tintes.

Todas las cosas y los seres que se mencionan en el argumento del poema son símbolos del arquetipo relativamente infinito e inefable. Los poetas han tratado siempre de explicar este aspecto evasivo y capital de su oficio.

Conrad hizo un gran esfuerzo en *El corazón de la oscuridad,* para mostrar, en la descripción de la voz de la misteriosa amante de Kurtz el aventurero, las presencias arquetípicas que hay detrás de los objetos de una narrativa poética: "El sonido de su voz baja parecía estar acompañado por todos los demás sonidos, lleno de misterio, desolación y tristeza, como yo jamás había escuchado —el murmullo de los ríos, el susurro del viento entre los árboles,

el rumor de la multitud, el eco impreciso de palabras gritadas desde muy lejos, el sonido de una voz murmurante que hablara desde más allá del umbral de una eterna oscuridad".

Gracias al contexto y a la convergencia, la mera voz se convierte en el símbolo de los arquetipos que se asoman vagamente a lo largo de todo el libro, la encarnación del rugido del bosque nocturno cosmogónico y primitivo. Responde a la definición que Leibnitz da de la mónada: un punto de vista sobre el todo, la infinidad en un punto, el infinito como un punto. Un signo, el timbre particular de la voz de la mujer, es transformado en un símbolo completo, parcialmente inexpresable, por medio de una orquestación sugestiva que lo eleva más allá de su mera existencia objetiva y lo lanza a las profundidades de la facultad imaginativa y memorizadora. Todos los análogos imaginables igualmente trascendentales gravitarán en torno a él.

Responde ahora a la definición de Goethe del símbolo como algo diferente al signo, que es la mera comunicación de un contenido dado; y diferente también de la alegoría que es una operación fría, consciente, abierta y limitada. La famosa definición se puede hallar en *Maximen und Reflexionen:* el símbolo no es una sombra vaga y nebulosa de una cosa, sino "una revelación instantánea y viva de lo inescrutable", que destaca el arquetipo o la idea "de tal forma que la idea permanece siempre infinitamente activa e inaccesible en su imagen".

Cualquier poema serviría para ilustrar los diversos puntos que hemos tocado, pero la obra maestra de Dylan Thomas es tan explícita como un tratado.

> La fuerza que por el verde tallo impulsa a la flor
> impulsa mis verdes años; lo que consume a la raíz
> del árbol es lo que me destruye.
> Y estoy mudo para decirle a la rosa doblada
> que dobla mi juventud la misma fiebre invernal.

El arquetipo del crecimiento aparece en la lógica simétrica como algo que otorga vida y trata a su vez con la

muerte, tan embriagante y desgarrador como todos los símbolos que lo han representado a través de los tiempos, desde el verde rostro de Osiris en adelante.

La verdad arquetípica está reiterada por las imágenes, desde la de la savia abriéndose camino apresuradamente desde las raíces hacia el tallo dolorosamente inclinado bajo el peso de una rosa florecida; tan espléndida es su mezcla, que se proyecta más allá de ellas hacia el misterio puro del crecimiento y de los orígenes. Plotino dijo (II, 9, 16) "Cuando vemos en un objeto el aspecto exterior de un arquetipo, el corazón se sacude y recupera la memoria del original".

Toda lógica de contraste deja de funcionar, incluso las dicotomías de lo bueno y lo malo, que en condiciones normales representan la pregunta primitiva. Thomas nos ofrece los frutos del árbol de la vida. Los del árbol del conocimiento del bien y del mal abren los ojos y cierran el corazón inocente, que nada sabe del bien y del mal, como lo dijo Baudelaire con estas dulces y sonoras palabras: "¿De dónde vienes, oh, Belleza, desde lo más alto del cielo o surges desde lo más hondo del abismo? Tu mirada infernal y divina vierte confusamente la bendición y el crimen, y por eso siempre te compararemos con el vino".

En el poema de Thomas, el estribillo es una reiteración obsesiva de la mudez del corazón, que está unida con lo inefable, con el silencio que hay en el centro de la poesía. En la primera estrofa, el poeta está mudo para decirle a la rosa que ella y él son uno.

> Y estoy mudo para decir con mi boca a mis venas
> que esa misma boca chupa en la acequia de la montaña.

El impulso que corre por el tallo de la rosa se convierte en la succión del corazón que absorbe. Los opuestos se amalgaman:

> Y estoy mudo para decirle al ahorcado
> que de mi propia arcilla está hecho el limo del [verdugo.

Y finalmente, el poeta está mudo para decirle a su amada en la tumba que el mismo gusano de ella está comiendo a sus anchas en su sábana. El encorvamiento del gusano y la inclinación del tallo de la rosa evocan el viejo emblema, el anillo cerrado de la muerte y del matrimonio.

En el poema no sólo el argumento consciente y las reverberaciones inconscientes están en el mismo pie, sino que la psiquis inconsciente es al mismo tiempo naturaleza muda, en una fusión inexpresable del sujeto y del objeto acerca de la cual el poeta no puede hablar porque al mezclarse el sujeto con el objeto se ha filtrado en él el silencio, la inexpresabilidad de los objetos. Las nubes y las piedras mudas que reciben su mirada le transmiten su semejanza. Por su capacidad para penetrar en la naturaleza, él paga volviéndose como la naturaleza misma, insondablemente cauteloso, al darse cuenta que está impulsado por el mismo empuje inexpresable. Baudelaire habló de la mirada idiota del poeta, su famoso *air bête*.

El poeta es como los minerales y las plantas, porque para él los misterios de la naturaleza, así como los secretos del inconsciente, son una misma cosa. Una piedra muda es el significado de su psiquis inconciente y silenciosa, de lo que Freud llamó el Ello, y el resultado es una sensación de arquetipos inexpresables flotando en el aire. La iconografía de la literatura china tiene el tema de la figura del poeta Mi Fu, que se inclinaba a saludar a una colina como a un hermano.

> "¿Qué tienen estas desoladas montañas digno de revelar?", pregunta Emily Brontë, y responde: "Más alegría y tristeza de lo que yo pueda imaginar".

Hay un fragmento famoso en *El Preludio* de Wordsworth:

> A todas las cosas naturales, piedras, árboles, flores,
> hasta los guijarros que cubren el camino real,
> les transmití una vida espiritual; vi que sentían
> o los vinculé con algún sentimiento, y un alma vital

los animaba, y todo lo que yo contemplaba en torno mío respiraba con un significado interior.

Esta mudez o idiotez poética se une con la noción del símbolo como diferente del mero signo. Jung explicó que en un símbolo se funden un hecho misterioso del mundo físico y una latencia psíquica insondable. Nos dio el ejemplo elocuente del pan, el cual, con la apropiada orquestación y gracias a la liturgia, se convierte en el símbolo de un misterio del mundo físico: el crecimiento del trigo, su transformación en pan, transformado por la levadura, sazonado por sus partes vacías, al mismo tiempo que simboliza un misterio del mundo psíquico: su sustancia física, digerida, destilada en una tenue materia psíquica, se incorpora a la propia mente que medita en su simbolismo. Los panes de los poemas litúrgicos de los aztecas y de los cristianos pueden servir también como el archisímbolo del hecho fundamental de la poesía: la fusión del sujeto con el objeto, la animación de la naturaleza y la quietud de una psiquis anclada sin peligro en la naturaleza.

En *Versos escritos a unas pocas millas por encima de la abadía de Tintern,* Wordsworth describe las bases de la poesía como:

> Un movimiento y un espíritu que impulsa
> a todas las cosas pensantes, a todos los objetos de
> [todas las ideas,
> y que a través de las cosas se desliza.

Sólo la resonancia puede trasmitir el movimiento y el espíritu.

24. *Poesía, introspección y mito*

El poeta se convierte hasta tal punto en parte esencial de la naturaleza exterior, que aprende a ver objetivamente, como un fenómeno natural, todo lo que se desenvuelve dentro de su psiquis, más allá de las sucesiones de imá-

genes, sentimientos y pensamientos que revolotean sobre la pantalla de su mente. Como en un espectáculo de sombras descubre el arquetipo del titiritero y esto constituye un despegue que no debe confundirse con frialdad o apatía.

El poeta es, como le gustaba repetir a Emily Dickinson, un hierro al rojo vivo; su lucidez es la de la intensidad intolerable.

Cuando enfoca su mundo interior, percibe con claridad sus diversas personas o partes que lo componen y descubre a los agentes móviles que las dominan; su anatomía espiritual queda claramente delineada; la comparación con el teatro o con los títeres le ocurre de modo natural.

Esta visión interior puede explicar la asombrosa persistencia a través de los tiempos, de cierta dotación de metáforas.

Amanda *Coomaraswamy*, estudió este tipo de metáforas recurrentes. Entre ellas está el símil de la cuerda que hala hacia el cielo la psiquis del hombre, que va desde la cuerda de oro con que Zeus atrae a sí mismo todas las cosas en *La Ilíada* (VIII, 18), hasta la cuerda de oro con que Platón dice que están atados los hombres en el fondo de la cueva *(Las leyes*, 644). Shams-i-Tabrizi, Hafiz y Dante (*Paraíso* I, 116) son otros ejemplos. El hilo de la vida de Chuang-tzu es el mismo hilo del espíritu que está atado al sol en el *Shatapahata Brahmana*, como también es el hilo del collar cósmico del *Bhagavad Gita*. En el *Vedanta*, el lenguaje es la cuerda, y todos los nombres son los nudos que atan las cosas a ella. Surge todo esto magníficamente en Blake:

> Te doy el extremo de esta cuerda de oro
> para que la enrolles en una bola;
> ella te llevará a las puertas del cielo
> construidas en los muros de Jerusalén.

No puede agregársele a la generosidad de *Coomaraswamy* una gavilla de extremos. Los griegos hablaban de la cuerda unificadora del destino, y llamaban a la necesidad trágica,

la cuerda estranguladora *(Ananké)*. El mundo gira en el eje de la necesidad y la clarividencia nos permite ver los hilos, las hebras que ella entreteje.

El poeta hindú del *Atharva Veda* (VI, 121) ruega para que se desaten los nudos de las pesadillas y de la adversidad, mientras que el poeta griego invoca a Dionisio el liberador.

Puesto que el poeta está destinado a fijar su mirada más allá del alcance de los títeres, y a seguir las cuerdas que mueven sus miembros hasta donde se halla el arquetipo que los controla, y puesto que el arquetipo se percibe y se comprende en los niveles más profundos de la psiquis sólo si está personificado, se deduce que todo poeta necesita una mitología, un panteón, tanto como lo necesitaba su antecesor el chamán.

Un panteón ya comúnmente aceptado y compartido es de una inmensa ayuda para el poeta. Los viejos y áridos tratados de mitología resucitan en la imaginación de los poetas más grandes de lo que son: Keats y Shelley en su tiempo, y Eliot y Pound en el suyo. Tal es la necesidad que sienten los poetas por lo que Robinson Jeffers llamó en *Roan Stallion* "los gobernantes fantasmas de la humanidad", que a pesar de no tener forma, dan forma a las cosas —las sombras de las cosas que hacen destacar a las cosas, "a quienes los templos, las iglesias, los esfuerzos, las guerras, las visiones y los sueños están dedicados".

Las discusiones sobre el uso de la mitología en el siglo dieciocho no comprendieron el verdadero sentido de ésta; es una época superficial en la que Johnson se queja de la mitografía del *Lycidas*, de Milton, y Addison admite condescendientemente el uso del mito en los poemas heroico-burlescos.

Encontrar la encarnación mítica justa para un arquetipo es una hazaña extraordinaria y poco frecuente de la imaginación. Hasta el propio Blake fracasó al tratar de inventar una mitología viva. Ya nadie se acuerda de Albión, ni de Los y ni de los demás personajes de su mitología. Los mitos griegos, en cambio, parecen inevitables en

la imaginación europea. El psicoanálisis se sirvió de ellos. Ni siquiera la poesía cristiana, apoyada en los ángeles y arcángeles y reforzada más tarde con los mitos celtas, presentó una alternativa idónea y exhaustiva. Hoy en día, cuando un gran poeta como Sylvia Plath se enfrenta con el viejo problema poético de hacer que la luna pase de mero signo a su función dentro del símbolo, lo resuelve magistralmente llamando a la diosa Hécate en su ayuda.

Comparada con las épocas antiguas, nosotros estamos hambrientos de mitos, y Poe explicó por qué esto debía ser así; los poetas contemporáneos tienen que esforzarse mucho con las evocaciones, antes de sentirse capaces de describir una serie convincente de titiriteros trabajando entre bambalinas, antes de que puedan, con serenidad y aplomo, darle a los hechos crudos una significación mítica. Parecemos muy decididos cuando apenas hemos logrado el poder de reunir la fe suficiente para poner a Dionisio en acción, como hicieron Nietzsche y Pound, o para hacer que el Santo Grial funcione como en *La tierra baldía*. Es por eso que no podemos apreciar la belleza de estas historias ocasionales de los dioses de Homero, quien se permitía jugar alegremente con ellos como con personajes poderosos, tan dados por cierto que nadie necesitaba ser demasiado ceremonioso cuando hablaba de ellos, que incluso hasta los chistes y las bromas eran válidos. La veneración, ya se ha visto, rara vez se combina con el respeto. No podemos reconocer las penetraciones sublimes de la psicología arquetípica de Homero a causa del humor que despliega al describir las personificaciones arquetípicas. Sin embargo, no hay nada más profundo que la idea de que detrás del astuto Odiseo, como de Héctor atraído hacia la muerte, está en acción el mismo arquetipo, la fría y sagaz Atenea; exactamente como detrás del comportamiento deslumbrado de la patética y bella Helena y del suave, frívolo, huidizo y afortunado París está al acecho la inminente Afrodita, nacida de la espuma del mar. No podemos disfrutar de las querellas y amenazas de los arquetipos de Homero, porque confundimos tal familiaridad con la burla,

porque su rápida percepción de los arquetipos nos está negada a nosotros que tenemos que esforzarnos duramente para poder vislumbrar su magnificencia. No ocurría así en el mundo griego, en el que cuando un hombre comenzaba a dar puntapiés y a echar espuma por la boca no era el término clínico de moda lo que salía por labios de la gente, sino el nombre de un ser vivo, Ares: el mismo dios que hacía enloquecer a los hombres en la batalla, estaba agitando el alma enferma del hombre. Cuando un niño grita durante una pesadilla, se siente la presencia de la misteriosa Hécate. La evocación de un arquetipo vivo no es menos precisa que la mención de un término médico, al contrario, puede ser ciertamente más útil como comienzo de una psicoterapia. En cuanto al poeta que puede llamar a los arquetipos por su nombre, su tarea le está enormemente aliviada.

25. *La tríada interior*

En la poesía, de los dos elementos que componen el lenguaje, el referente y el vehículo, el último tiende a especializarse como un tiempo pre-espacial puramente interior y espiritual.

Existe una experiencia suprema de transformación interior en la cual el espíritu del hombre, su ser abierto, testigo de la realidad, se levanta sobre la psiquis sentimental y los instintos físicamente condicionados del cuerpo. Este logro es una de las metas más elevadas, a los ojos de quien la ha alcanzado o al menos se ha aproximado a ella, o la ha presenciado en los maestros. Es también el tema por excelencia de las fábulas y de la poesía. Bordea el límite de lo inexpresable y exige el silencio. Los iniciados tienen muchas reservas en revelar las prácticas y ritos que conducen hacia ese fin, porque las transformaciones que se obtienen con ellas trascienden la esfera de los intereses frecuentes, ya sean personales o sociales. Se coloca por encima del nivel meramente ético o esotéricamente religioso;

es inevitable entonces que todo lo que le concierne se mantenga en secreto.

La reserva elocuente es una de las definiciones del arte del poeta. Hay una tradición impresionante, que comprende además la poesía chamánica de todo el mundo, en la cual el poeta cuenta las transformaciones que ha experimentado al pasar de un ser físicamente condicionado, a un espíritu libre, como dice Dante, coronado y mitrado por encima de sí mismo. Esta experiencia puede narrarse en términos de un viaje peligroso, de una peregrinación, de una búsqueda caballeresca, de una guerra, de un sacrificio y de una resurrección, pero la versión más frecuente es la cortejar a la hija del rey. En Dante es el amor de la hija "del rey del universo". La transformación espiritual es la obra de esta dama severa e implacable. Ella aparece en los cantos de los chamanes siberianos, en los poemas líricos taoístas chinos, en las canciones hindúes y de los lamas para ayudar a las Taras; en la tradición persa es la virgen auxiliar, en la egipcia Isis: ella se convierte en la amante intocable que los versos de los beduinos transmiten a los poemas sufíes y que estos traspasan a los trovadores provenzales. Las versiones celta y germánica corren paralelas con la persa. Dante y Petrarca continuaron la tradición.

El poeta siente su transformación interior con la intensidad feroz del dolor y del desmayo del acto amoroso, y si ocurre que su alma está encendida por un amor terrenal, puede unir los dos, o considerar uno en términos del otro. Cualesquiera que sean los detalles biográficos, la operación poética transforma una experiencia espiritual en una historia de amor que debe permanecer inexplicable para aquéllos que nunca han dejado de identificarse con sus papeles sociales y sus pensamientos errantes; para aquéllos a los que nunca ha alcanzado la insinuación y advertencia de Henry Vaugham:

> Aparta, aparta tus pensamientos errantes
> que quien medita hondamente
> y espía

todavía al aire libre
sólo vislumbra
la nada dentro de sí.

Donne explicó este proceso de autotransformación en su *Oda: Nuestro sentido del pecado:*

Pero nosotros nos conocemos menos; las meras
[presencias exteriores
que nuestras mentes tanto atesoran,
que nuestras almas, no más que nuestros ojos,
[descubren
y le dan forma y color.
Sólo aquél que se conoce a sí mismo conoce más.

El poeta enfrenta la tarea de conducirnos más allá de las formas y los colores que conocen los ojos y el alma, hacia una realidad espiritual, haciendo que las palabras resuenen más allá de su sonido y de su significación. Maneja las palabras y los significados con el mismo cuidado que, según una comparación hindú, utiliza el hombre que arregla la mecha de una lámpara para iluminar una escena. Sólo podrán ver la escena los que no tienen los ojos fijos en la mecha. El ensayista norteamericano del siglo pasado Etham Allen Hitchcock demostró que éste es el secreto de Dante y de Shakespeare, quien además precedió a Jung en la interpretación de la alquimia. Simplemente, tomó a Dante tan seriamente como se lo merecía. Dante dijo que Beatriz era el amor de la sabiduría, el amor que, a través de la sabiduría, produce alegría por nuestro destino y desprecio por las cosas que el hombre normalmente deja que lo dominen. ¿De qué otra manera se puede representar mejor ese amor, esa atención que a través de la Dama compasiva que ha llenado las fantasías de los poetas desde el comienzo de los tiempos? Dante dice: "La contemplé tan ansiosamente y con un sentimiento de la realidad tan intenso, que apenas podía apartar los ojos de ella". Su "espíritu vital" se estremeció en lo más íntimo de su corazón ante la presencia de aquel dios más podero-

so que había venido a dominarlo; el espíritu de su alma, hacia el cual los otros espíritus de los sentidos llevaban su mensaje, empezó a crear fantasías felices en torno a ella; el "espíritu natural", en el vientre comenzó a llorar sabiendo que de ahí en adelante sería ignorado. Este es un proceso que no parece tan distante del despertar del kundalini, al que le sigue una nueva vida y una comedia divina.

Según lo demuestra Hitchcock, Shakespeare es igualmente explícito, aunque en su caso un muchacho ocupa el lugar de la Dama, y una dama oscura el del "espíritu natural". El soneto XIV ofrece la clave.

Mi espíritu es tuyo, la mejor parte de mí.

En el soneto, Shakespeare insiste en que los dos espíritus o partes de él mismo "son uno", con una parte o carácter perturbador en el medio, el mismo que como una pared separa a Priamo de Tisbe en el intervalo cómico de *Sueño de una noche de verano*. Las cosas se aclaran incluso desde el punto de vista de las fuentes del soneto CVI: la literatura de caballería es para los sonetos, lo que el Viejo Testamento es para el Nuevo. El objetivo confesado es, como en Dante, llegar a adquirir una condición divina, con mitra y corona (CXXI).

La revelación de esta fuente siempre es recibida con un rechazo apresurado. Este rechazo tiene una función: demuestra que su esencia permanecerá inexpresable; que solamente el arreglo de la mecha se puede hacer al aire libre, mientras el silencio cubre como un manto la revelación para la cual se arreglaba la mecha.

Los juegos secretos de la personificación poética se llevan a cabo, por regla general, en una especie de crepúsculo psíquico, sobre el cual los poetas prefieren mantener silencio. Cuando deciden hablar, les responde la sordera del lector sensato. Sin embargo, hay ocasiones en que hemos podido echar un vistazo a la cámara secreta; a veces, los poetas se han sentido curiosamente impulsados a abandonar su reserva habitual. En una ocasión semejante, A. Al-

varez refiere que Sylvia Plath decidió una vez revelarle cómo había concebido la idea de un poema sobre el arquetipo de Hécate.

"Este poema, 'Death & Co.' —dice ella—, es sobre la naturaleza doble o esquizofrénica de la muerte —por ejemplo, la frialdad mármorea de la mascarilla mortuoria de Blake, estrechamente unida a la repugnante blandura de los gusanos, al agua y a otros catabólicos. Imagino a estos dos aspectos de la muerte como dos hombres, dos amigos de negocios que han venido a hacerme una visita".

Otro ejemplo de los raros momentos en que los poetas abandonan su reserva para confesarnos cómo hacen para convertir un arquetipo en imagen, lo da Keats en su *Oda a Psique*. En una carta suya, que se conserva, habla de las visiones que lo obsesionaron. Su idea es de que el Intelecto Cósmico enciende, con las chispas de su fuego, las mentes humanas que son partículas de sí mismo, átomos de percepción cósmica. Estos sólo se convierten en identidades personales cuando se mezclan con la psiquis y el ambiente que les está destinado, cuya dolorosa vecindad los educa. El corazón es la mama de la cual chupan su identidad.

Este esquema, dice Keats, fue el origen de las doctrinas zoroastriana, hindú y cristiana. Para convertirlo en un poema, dejó primero que magnetizara a la imagen mítica de Psique. A ella la imaginó en los brazos del Amor, del Fuego Universal, como una muchacha abrazada por un muchacho en un prado verde, y sintió en el acto que debía construir un altar en su honor. Esto podría parecer muy ajeno a la idea filosófica de la chispa que da luz a la identidad personal. Pero aquí están en acción las relaciones de la lógica simétrica, de modo que la chispa amamanta el alma y el alma amamantará a su vez a la chispa, sus labios se besarán mutuamente; los jóvenes amantes están cogidos en un estrecho y cálido abrazo y el poeta los observa, y ya que admira a la muchacha se funde dentro de ella. Esto se puede traducir en el nivel consciente como un acto de fervor religioso, y el

poeta declara que ya que no hay labios pálidos de ningún profeta soñando sus sueños, él le construirá un altar y será su sacerdote.

Keats deja que su imaginación flote a la deriva en el mar de las imágenes, pero está también filosóficamente alerta, y expresa el contenido simbólico del poema con la lógica binaria, de modo que nunca confunde el símbolo con el contenido, ni los coloca en una relación de simetría, como normalmente hacen los poetas confundiendo la cosa con su metáfora. Insiste continuamente en usar la lógica de contraste, en el propio clímax de la creación. Nos permite de este modo echar un atisbo al rincón oscuro de la mente donde las ideas se convierten en imágenes, como actores que se disfrazan para salir al escenario. Hubiéramos esperado que después de su declaración de prestarle servicios sacerdotales a la muchacha divina —el alma—, procediera a describir el templo y la liturgia. Lo hace, en efecto, pero recordándonos a cada paso, en cada imagen nueva, que allá en el fondo yace la realidad psíquica correspondiente, invisible e interior. La misma revelación que Sylvia Plath confesó íntegramente, la hace Keats aquí en series de apartes entrelazados a lo largo del contexto del poema.

Dice que el templo de Psique se construye:

> En alguna zona recóndita de mi mente.

Esa zona recóndita es el inconsciente donde los opuestos, el dolor y el placer, son simétricos:

> Donde los pensamientos como ramajes recién nacidos
> [con doloroso placer,
> murmurarán en el viento en lugar de los pinos.
>
> Y el santuario estará adornado
> Con las enramadas entretejidas del cerebro que piensa,
> con cuentas y abalorios, con estrellas sin nombre,
> con todo lo que un jardinero fantasioso jamás podrá
> [imaginar.

La fantasía, que en este caso coincide con el concepto de la imaginación de Coleridge, se pondrá entonces al servicio de un nuevo culto —la adoración del alma enamorada de la Atracción Universal. El cerebro será las enramadas, le dará un enrejado sólido en donde poder entrelazar libremente sus figuras. El motivo tiene una antigua raíz: las vírgenes medievales sentadas bajo enramadas de rosas que representan la sabiduría encarnada.

La noción de este trabajo cooperativo entre el cerebro y la fantasía es común en las tradiciones metafísicas; los diagramas sagrados o mandalas están basados en ella. Los místicos siempre han buscado la liberación a través de la imaginación; en este poema estamos en capacidad de percibir el verdadero sabor, de sentir el profundo impulso que sostiene una creación de imágenes tan significativas. No se nos ha informado simplemente acerca de ella a través de una fraseología escolástica, como en la propia carta de Keats sobre el esquema general del poema. Hemos sido invitados a visitar la zona fronteriza donde se siente el temblor de la semilla, la vibración original de esta experiencia liberadora, redentora y generadora de imágenes, y donde están unidas las imágenes de un pequeño templo rosado rodeado de altos, austeros y sombríos pinos, y de un árbol tachonado de flores como un cielo estrellado; gracias a la ligera embriaguez que nos produjo este escenario tan cambiante como un sueño, hemos conocido la idea viva y real. Keats nos deja ver cómo una noción filosófica se relaciona con las imágenes nuevas que brotan del arquetipo común a ambas.

Por primera vez se han mezclado las palabras enigmáticas del poeta en estado de éxtasis, con la explicación del intérprete-sacerdote. El acertijo y su solución se han fundido. Pero aún así, debe existir un abismo entre la respuesta explicativa y las profundidades del acertijo. En realidad, están recalcados.

El poeta que es capaz de alcanzar los estratos más profundos del ser, no nos presenta una fórmula, sino que nos envuelve en una red de relaciones simétricas, y no

por el mero placer que puede extraerse de la poesía, sino porque ninguna mente profunda creerá jamás que la verdad sea expresable con el lenguaje áspero y gastado de nuestra vida diaria, por muy lógico que sea. Esta verdad simple lleva a muchos al escepticismo. Se desprecia al Logos. Para el poeta, en cambio, esto significa que para decir la verdad debe hacer uso de todos los recursos humanos y cósmicos, incluso evocar y escuchar al silencio mismo. Uno necesita una compenetración total, no sólo dentro de una conciencia tranquila, sino también dentro de una inconsciencia aventurada, no racional, sino también física. Esta compenetración debe basarse no sólo en la lógica de contraste, sino también en la simétrica, si se quiere que las fuerzas cósmicas esenciales apunten hacia la idea humana, compensando sus imperfecciones, sus limitaciones históricas, anticipando sus implicaciones, percibiendo sus agitaciones inconfesadas, descubriendo sus latencias, exponiéndola a lo imponderable, adaptándola a las exigencias totales no sólo de lo que la mente pueda controlar en un momento dado, sino de lo que pueda surgir cuando retrocedemos a las regiones donde nacen los sueños, a través de la tierra del sueño y del rejuvenecimiento, de regreso hacia la fuente primera del silencio absoluto.

V

LA VISION DE LA ROSA

26. *La visión de la rosa*

Los arquetipos son imágenes que imaginan y sueños que sueñan.

Cuando su relación con la unidad se debilita o se rompe, chocan entre sí, y dan como resultado los sueños comunes y los fantasías desordenadas.

Cuando, en cambio, son atraídos hacia la unidad, generan visiones intelectualmente inspiradas que intensifican la vida. Todos los arquetipos convergen entonces hacia la unidad, de modo que los colores y las formas son vistos en escorzo y su verdadera dimensión relativa aparece. Los arquetipos que convergen semejan los pétalos abiertos de un capullo de rosa.

La escena visionaria más típica es la de la rosa viva que respira, que en Oriente se llama loto.

El hombre que conoce la experiencia metafísica está por encima de los nombres y de las formas, incluso más allá de las visiones; pero alrededor de este vacío supremo, como un preludio o como resultado de él, la mente se puebla de imágenes que, a través del color y la forma, transmiten la paz y la armonía de la experiencia metafísica.

Sus colores y formas muestran unidad dentro de la multiplicidad. En ellos se pueden apreciar los opuestos reconciliados —"con rápido y lento, dulce y amargo, claro y oscuro"— armoniosamente distribuidos.

Estas visiones, que van desde la de un trozo de zaraza hasta las imágenes de telarañas, pasando por los dibujos geométricos que en invierno crea la nieve en los vidrios de las ventanas, eran los ejemplos favoritos con que Jonathan Edwards ilustraba la idea del escenario que puede producir una benevolencia hacia el ser en sí mismo, como llamaba a la experiencia metafísica. Hopkins, en cambio, que seleccionaba del libro de la naturaleza, alas de pinzón, paisajes tramados y en trozos —cayó en la encarnación de la Totalidad, inmemorial y típicamente hindú de la vaca moteada, que Nietszche también había descubierto en Zaratustra.

Estas visiones moteadas, adornadas y encantadoras logran unidad en la variedad, y otorgan la paz principalmente porque muestran al justo medio en acción, siendo divisibles por dos, de tal manera que la más pequeña es a la más grande lo que la más grande es al todo.

Las apariciones y apreciaciones que preceden y siguen a la experiencia metafísica, no sólo pueden identificarse con las proporciones "divinas" y "doradas" de su dibujo, sino que también tienden a evocar y rastrear un pequeño grupo de temas unificadores. Entre éstos, el más importante es el de la visión de la rosa o del loto, en la que cada uno de los pétalos es un arquetipo.

Otros archi-símbolos recurrentes y similares de los arquetipos convergentes son un mar bravío, deslumbrante y turbulento de luz o de fuego, y el encierro de círculos que rotan dentro de círculos. El viajero de la eternidad, de Blake, ve que el espacio a su alrededor se abre ensanchándose en cilindros verticales; siente que lo succionan y tiran de él por todos lados. Pero cuando éstos convergen hacia un polo tranquilo y concentrado de capas que giran en círculos, la experiencia metafísica está cercana y pronto el archisímbolo de la unificación de la unidad se reconstruye —la rosa radiando desde su capullo; la rueda girando con sus rayos en torbellino; el mar de luz o de fuego; el paisaje de nubes brotando de un sol central; la rotación de formas circulares alrededor

del sol; el eje del mandala vivo. Uno es arrastrado hacia allí y se entrega a través de los pliegues suaves de la convergencia: la escena simbólica comprende además un vuelo vertiginoso a través del centro. En comparación con esta experiencia, los sueños corrientes no son sino insinuaciones y fragmentos vacíos. La ascensión al cielo puede concebirse como la imagen de una proa que avanza, de una carroza voladora o un caballo desbocado —"tan penetrante y sutil"—, como dice el viejo dicho sánscrito.

Un símil clásico de la experiencia metafísica es la sensación de "remontarse hacia el esplendor del sol"; como en el hinduísmo es la unión con Brahma o Savitri, y en el budismo con Sambhogakaya. La metáfora final de Dante es un vuelo hacia la fuente de toda luz hacia el corazón de la rosa, que refleja el rostro del experimentador.

> El éxtasis vivo parte hacia el cielo y trae
> llamas de entusiasmo,

dice Crashaw en *To the Morning, Satisfaction for Sleepe**.

Algunas veces, el vuelo vertiginoso de Parménides y el *Fedro*, de Platón, el de *El Sueño de Escipión*, de Cicerón, la ascensión de Elías, Cristo y la Virgen, la elevación de Mahoma y de todos los chamanes que los precedieron, se convierten en rápidas y ágiles subidas de mono por el árbol Cósmico centelleante, cada una de cuyas ramas es un arquetipo, o por el palo con muescas, donde cada una es también un arquetipo. O por la montaña o pirámide o torre o menhir cósmicos, con sus escalones-arquetipos ascendentes, o sus animales-arquetipos girando alrededor. Dante combinó los círculos descendentes, la montaña que apunta hacia arriba, el árbol que crece hacia abajo y el vuelo hacia el cielo, los tres primeros en sucesión.

---

* Para la mañana, satisfacción del sueño.

Jung señaló que cuando los pacientes comenzaban a mostrar signos de curación, soñaban con mandalas, sellos de Salomón, zodíacos, círculos, ruedas.

Los utensilios tradicionales han sido extraídos de modelos del mundo de los sueños, lo mismo que los arreglos sociales serios.

El monarca supremo se sienta en su trono en la última sala central hasta donde conducen todos los pasillos, arcadas y galerías del palacio. En el parque real, el primer zoológico, todos los animales están ordenados como en las faldas de la montaña sagrada (a medida que asciende al cielo, el chamán va viendo a su alrededor arquetípicos peces y cuadrúpedos alados volando). El parque real incluye, como el Edén, "toda clase de árboles y frutos", la serie completa de arquetipos del mundo vegetal. En la corte real, debe mostrarse el que simboliza a un arquetipo.

Los sentimientos antimonárquicos no bastan para eludir las coacciones de la simbolización.

La unidad política, de cualquier clase que sea, siempre hace evocar las mismas imágenes usuales. Las asambleas supremas después de la revolución francesa, se agrupaban formando al menos un círculo parcial que comprendía, en cada sector, un color arquetípico. En el centro, hacia donde convergían todos los sectores, se hallaba la urna de votación, el aquí y ahora decisivo, donde todos los colores se fundían en la pura luz de la revelación.

De modo que la visión de la rosa evoluciona en la forma simbólica total de los cuerpos políticos, en el Tabernáculo, en la Ciudad Celestial o en el Jardín. Hace alcanzar también la plenitud en las danzas complejas, en la danza morris y en la de la espada, que culminan en la imagen de la "rosa", que se forma cuando las espadas apuntan hacia un mismo centro, ondulando y girando en círculo alrededor de él.

Cualquier poeta obsesionado por la experiencia metafísica insistirá, como Eliot, en las variaciones del tema de la rosa, o como Yeats, en asir todas las escenas de la

naturaleza donde aparezca estampada la visión de los arquetipos que convergen hacia un centro: las manadas de cisnes salvajes, deslizándose ruidosamente en vastos círculos rotos sobre un lago; el halcón volando en círculos cada vez más amplios, en un cielo radiante, por encima del halconero; las figuras en forma de llamas ondulando en un remolino de oro derretido.

En vez de un modelo concéntrico en el cual la imagen del yo vuele y se funde, el tipo de arquetipos que convergen puede ser el de una espiral que se desenvuelve desde un punto cero, correspondiente a lo que en la rosa era su capullo y su corazón —un corazón de silencio y oscuridad puros, un huevo o embrión de oro, en donde resuena el primer latido, que luego se convierte en una pulsación y finalmente en miríadas de ritmos pulsantes que destellan, producen chispas y se queman como fuegos de artificio, deslumbran, embriagan y se sumergen, nuevamente, en la oscuridad silenciosa, regresan a la matriz, a la totalidad-cero. El punto cero se concibe a veces como la imagen de la serpiente-sol, alada, hecha un ovillo, oviforme y circular, que se convierte en una cruz, zigzaguea dentro de una espiral, gira dentro de un epiciclo, se arrolla dentro de un gran remolino creador de materia y proyector de la creación. El mismo dibujo se traza en el piso de arroz en las ceremonias espiritistas del totem de la serpiente de las tribus de Malabar, o se pinta en las rocas desde Australia hasta Africa oriental. Salta a la vista al otro lado del Atlántico, trazado en el piso de los santuarios de las macumbas y del vudú, con las circunvoluciones peculiares para indicar el canto que le corresponde, para simbolizar el arquetipo-divinidad que se evoca, desde cuyo ángulo se podrá sentir y hacer bajar la Totalidad para que posea al creyente durante la ceremonia.

El momento-cero casi inexpresable, el huevo cósmico todavía íntegro, la matriz de oro que da vida todavía intocada, está simbolizado por el prólogo de las piezas Katakali que se cantan y se bailan detrás de una cortina.

La cortina del Katakali muestra figuras que retroceden y representan a las olas del diluvio y simbolizan la ausencia de formas, de la *maya*, del principio del engaño. Cuando la cortina se alza podemos ver detrás del "velo pintado", hacia adentro del mundo de los dioses danzantes, de los arquetipos que giran.

El mismo tipo de cortina que se usa en el prólogo de las piezas Katakali, cuelga también en las iglesias ortodoxas de Malabar, dividiendo al ápside de la nave principal. La nave es un barco, o como una lanzadera en forma de barco que se dirige hacia el desfiladero, hacia la entrada de la realidad supraformal, hacia el ápside encortinado donde un sacerdote invisible divide, durante el prólogo de la misa, la Hostia, la Totalidad y Unidad, en sus partes arquetípicas.

El punto cero también está simbolizado en el prólogo del espectáculo de sombras chinescas de Java. En el centro de la pantalla se coloca una figura, un Arbol de la Vida en forma de hoja, que es también un abanico que sopla vida, o las puertas del cielo, o un Dos en Uno. Luego ésta se alza y se agita por toda la pantalla, sugiriendo con sus fluctuaciones y sacudidas el argumento que viene, en su esencia supraformal, musical, ondulante y sinuosa.

El punto cero está representado también en el afinamiento de los instrumentos antes del concierto. Cuando el músico ha encontrado el tono justo, ha apresado la semilla, el germen de toda la ejecución.

Lo que son visualmente la visión de la rosa y sus análogos son acústicamente, las armonías que emite el diapasón. Esa catarata de sonidos argentados son tan hechizantes como el soplo del loto o de la rosa.

La primera nota es repetida primeramente con una octava más alta. Sólo aquéllos que tienen un oído fino para el tono, pueden advertir la diferencia entre la nota y su réplica. Del mismo modo que sólo los metafísicos pueden penetrar en la unidad y la diferencia simultáneas del conocedor y lo conocido. Sólo cuando la tercera nota

le sigue, con un intervalo de cinco tonos desde la segunda, es que el oído ordinario puede captar la diferencia y la armonía simultáneas. Cinco y tres, los arquetipos comienzan ahora a desplegarse en una suave relación con el Uno.

En *Abt Vogler*, Robert Browning se atrevió a hablar de esta experiencia majestuosa del cosmos que se desenvuelve desde el silencio hasta los tonos arquetípicos; la "tercera nota" —dijo— es el corazón de la maravilla, donde el "Dedo de Dios" muestra:

> Piénselo bien: cada tono de nuestra escala musical
> [en sí misma es cero:
> Está en todas partes en el mundo —alto, suave y todo
> [está dicho:
> ¡Déjenmelo usar a mí! Yo lo mezclo con dos en mi
> [pensamiento:
> ¡Y ya está!

Así son las imágenes más importantes, las formas que acompañan a la experiencia metafísica.

27. *Comedia y sueños primarios*

Cuando los arquetipos se colocan alrededor de la experiencia metafísica en su debido orden, la mente enseguida encuentra una órbita entre ellos y finalmente se fusiona con el centro.

Incluso para una mente desequilibrada, mientras el norte permanezca a la vista, es posible una reparación.

Cuando se acepta que la experiencia metafísica es el centro del ser, los diversos arquetipos siguen una gravitación natural hacia sus esencias y forman un rosetón. Así como las limaduras de hierro se adhieren alrededor del imán formando una rosa de hierro, o como los remolinos de viento dibujan "rosas del desierto" en la arena, los instintos simbólicos conectan incesantemente a la Perfección con la Rosa, desde India hasta Persia, pasando

por la rosa mítica medieval de los huéspedes divinos reunidos en torno a la suprema Divinidad, que se refleja en los rosetones de las catedrales y en los flancos de las cúpulas que convergen hacia su coronamiento. En cambio, cuando se nos niega la meta suprema de la paz y el éxtasis, el resultado puede ser la completa insensibilidad del zombi social o los tormentos del neurótico. Cuando uno deja de preguntarse "¿Por qué vivo?", la rutina diaria se convierte en la reiteración de esa interrogante.

Es tarea del chamán, del poeta, del sacerdote, del bailarín de danzas sagradas, cubrir y descubrir incesantemente la experiencia metafísica; mientras que el payaso, con su ridículo traje lleno de remiendos, con sus bufonadas, haciendo todas las cosas al revés o en forma equivocada está contando la historia de los arquetipos que chocan o se relacionan al azar, vista desde una perspectiva distorsionada, como reflejos de la materia y viceversa. Cuando creemos que la única posición válida es nuestra realidad diaria, social o individualmente condicionada, el resultado sólo puede ser cómico. En *Las Ranas,* de Aristófanes, los ritos más sagrados de Dionisio se convierten en variaciones de las comilonas y del hambre, de la pomposidad y el miedo, de la codicia y la apatía, y los discursos más solemnes se vuelven una serie inconexa de sonidos metálicos. Cuando uno cree que la vida común es autosuficiente y que se halla en la propia fuente de la verdad, el tiempo y el espacio bastan para desmentirlo. Los creyentes de ahora son el reverso de los de ayer, y ambos serán el hazmerreír de mañana; lo que es verdad para una tribu para otra es anatema. Los modales groseros, que son la base de la comedia, pertenecen al tipo de las opiniones que no disfrutan del alivio de la meditación, de los hábitos que no se relacionan con la universalidad y la eternidad, y de todos los asaltos contra las costumbres que carecen de una perspectiva metafísica.

El payaso con sus pamplinas, dando tumbos, es la imagen del hombre corriente llevando a cabo sus haceres diarios e identificándose con su papel social. Cuando

se golpea contra una pared o le dan una zurra o cae en el barro o se tropieza con una piedra o le lleva flores de papel a su amada, sufre el dolor cómico que él mismo se ha infligido. Carece de moderación, le falta criterio y juicio. Los escasos arquetipos que percibe y reconoce no están relacionados con los otros, de modo que parecen desfigurados y fuera de proporción. Sucesivamente, lo engañan, lo empujan de aquí para allá, lo doblegan, le dan golpes, lo inutilizan, lo convierten en un inválido.

El payaso nos da lecciones sobre la infinita ambigüedad de los arquetipos, los cuales no repercuten en uno mismo si se carece de una perspectiva metafísica. Los payasos asocian los opuestos —la masculinidad y la feminidad, la piedad y la crueldad, el infantilismo y la pompa, la habilidad y la torpeza, la ostentación y la miseria. El payaso es severo cuando está bromeando y divertido cuando está serio; cuando es fuerte chilla, cuando tiene miedo bufa. Siempre insiste en tomar el código social al revés. Pero la forma en que hace su juego es como se ve desde arriba. En las sociedades egocéntricas y fariseicas se ignora la complejidad de los arquetipos y se niega o se desdeña su estrecha relación con la experiencia metafísica.

Aunque con un tono de arrogancia que un verdadero bromista no debiera tener, el Jacques, de Shakespeare, exclama:

> Confundidme con los míos, pero dejadme
> decir mis cuatro verdades, y limpiaré por completo
> el cuerpo vil de esta asquerosa tierra.

El tonto viste como el chamán, desde el bastón hasta los collares de abalorios, desde el gorro hasta los colores abigarrados. Muy a menudo anda con un pie descalzo, como Lan Chai-he, el charlatán chino entre los ocho inmortales, hombre y mujer al mismo tiempo, que en verano vestía con pesados abrigos y en invierno con ropas ligeras. La razón de todo esto se ha conservado muy

bien en China: una vez, él o ella, subió al cielo dejando atrás su cinturón, un zapato, la túnica y las castañuelas; solía vagar por las calles burlándose de los hábitos comunes y de las preocupaciones ordinarias de la gente. Otro bufón que también conserva su significado original como payaso es Yoruba Eshu, el Legba del vudú, muchacho o viejo, que viste con harapos, cuya función es presentar a los otros dioses y arreglar el escenario para la posesión de los arquetipos desdeñados y abandonados.

La elevada condición teológica del burlón, colocado exactamente por debajo de los dioses, encuentra su aplicación en el hecho observable de que sólo un agudo sentido de la comicidad, una auténtica cualidad de burlón, garantiza que la persona está íntima y despreocupadamente a tono con el nivel arquetípico.

La comicidad es la marca de garantía de los sueños comunes. La gente ordinaria es incapaz de reconocer esto en sus sueños. Ciertas enseñanzas místicas aconsejan invertir la situación, en que uno se entone con tanta naturalidad a la verdad que se divierta con la comedia incluso la de sus propios sueños. El hombre común está dividido contra sí mismo, su yo de la vigilia nunca se libera de las imágenes engañosas a que se aferra su yo más profundo del sueño. La liberación tiene que llevarse a cabo también en el nivel de los sueños, donde la humillación es menos fácil. De otro modo, a la luz del día, el autoengaño es casi inevitable.

Las primeras horas de la mañana de una persona liberada debieran igualarse a la descripción que hace Shelley de cómo la Dama Rubia se despertaba del deambular nocturno de su alma:

> ...su trémula respiración y su rostro sonrojado
> me decían, mientras la mañana besaba el sueño de
> [sus ojos,
> que sus sueños eran menos de este mundo que del
> [Paraíso.

La significación y la relación verdaderas de los arquetipos no brillará durante el día, si el mundo de los sueños nocturnos ha sido destruido o se halla en ruinas, presa de las pesadillas, atravesado por vagos y angustiosos causantes de humillación. Todo esto debe purificarse por medio de la risa y la profunda desidentificación. El bastón del bromista es, precisamente, el de Shiva Bhairav.

Sólo desenmascarando y burlándose sin piedad de las huidizas y sutiles criaturas de los sueños, es que se vuelve fácil y habitual disipar de un capirotazo las frustraciones del día; sólo mofándose en los sueños de nosotros mismos, es que podemos asimilar verdaderamente, a primera vista y con una sonrisa, el arte de diferenciar los significados de los portadores de significado, los signos de los referentes.

Lo que el bromista muestra y despliega en el escenario ocurre todas las noches en los sueños vulgares y comunes, los cuales revelan ese condicionamiento social absurdo que el roce y el esfuerzo del día amortigua y sofoca. Una psiquis triste y totalmente desentonada tiene sueños incoherentes y es incapaz de reírse de ellos, mientras que un alma liberada permanece indiferente, ve su lado cómico y trata de tener sueños más felices.

El mundo de la imaginación, por ser bisecado y simétrico, tratará de modo natural de modelarse como la visión de la rosa; pero cuando los arquetipos dejan de converger, se desintegra en sueños desordenados y fantasías inútiles. El mundo de la imaginación es, por tanto, un mundo parcial neutral, sus direcciones tienen significación. Según el código habitual, en la terapia de los sueños diurnos guiados los movimientos hacia arriba denotan mejoría, logro y tendencia a la unidad, mientras que los movimientos hacia abajo indican dispersión y pluralidad. Sentimos que el pasado está a la derecha y el futuro a la izquierda. De modo que tiene sentido hacer a cada imagen la misma pregunta que Hamlet hace al fantasma de su padre; si es un espíritu sano o un duende condenado.

El control de los sueños es el único camino seguro para vigilar y dirigir nuestros pasos en la vigilia: el mundo Occidental paga su creencia total en la suprema valía e importancia del estado de vigilia con su ineptitud para manejar los sueños y los arquetipos que sueñan los sueños.

Existe el famoso caso contrario de los senois, de Malasia, que dedican sus mejores energías al cultivo del mundo de los sueños. Cuando sueñan que vuelan se les indica dirigirse hacia la revelación, cuando caen en el regodeo de los sueños, a que entren en una ilimitada felicidad; cuando sueñan que están en una batalla se les indica obtener la victoria o a hacer la paz con el enemigo. Esto quiere decir que a cada situación se le da un giro favorable. Están listos para las sorpresas; saben que a las criaturas de los sueños les gustan las bromas y son capaces de las más consumadas traiciones, que la amante de los sueños tratará de convertirse en alguien que nos está prohibido tocar. Al muchacho senoi le advierten que no tema hacer de sus sueños un chiste, y esta sabiduría suprema la trasladará a su mundo de la vigilia.

El budismo tibetano, en sus ejercicios yoga del sueño, enseña a dominar las pesadillas y ordenar a los sueños a que cambien a voluntad. Tal como en los ejercicios diurnos del yoga, hay que entrenar al cuerpo, uno tiene que trabajar con el yo del sueño durante el sueño, modificando la estatura o convirtiéndose en un animal, en una roca, en un árbol y finalmente, después de haber adquirido la suficiente maestría, en el propio Buda.

Uno practica haciendo que toda la secuencia del sueño se multiplique o se reduzca hasta que la diferencia entre los ejercicios de los sueños y los diurnos devenga inmaterial.

Uno medita especialmente en la luz peculiar del mundo de los sueños hasta que imagine el crudo resplandor del día y a la ciega oscuridad del sueño emanando de ella y siendo absorbida por ella incesantemente.

Todo lo que Occidente puede mostrarnos, en materia de purificación de la vida de los sueños, son algunas sugerencias hechas por los místicos. Jung experimentó con la imaginación activa, y el psiquiatra Hanscarl Leuner ha insinuado que después que uno ha aprendido a manejar los sueños diurnos, puede aplicar sus conocimientos adquiridos para soñar correctamente: se debiera estimular la aparición de una figura salvadora; y las figuras amenazadoras debieran enfrentarse, tratar con delicadeza y luego matarlas fría y deliberadamente. En los sueños debieran crearse e imaginarse fluidos especiales como agua de manantial, leche u orina y salpicarlas como si fuera agua bendita para curar todas las enfermedades y alejar los malos espíritus. Finalmente, Carlos Castañeda ha presentado a las mentes occidentales el primer ejercicio consistente del yoga del sueño: mirarse las manos en el sueño.

28. *Tragedia y sacrificio*

La visión de la rosa no tiene estructura: puede evolucionar, girar y formar una espiral, pero carece de intriga, no implica una lucha. Es una revelación de la unidad, su sustancia es también su esencia, su realidad es también su potencialidad.

En cambio, el sueño más desordenado y la comedia más trivial poseen estructura. Es posible que no sea un relato preciso —que, según Shaw, consiste en un tenor persiguiendo a una soprano con la interferencia de un barítono, un grupo de dos buscando la unidad, pero teniendo que tomar a la tríada en su debida consideración— pero debe tener una secuencia de etapas coherente. Jung descubrió su fórmula: hay un comienzo ("Yo estuve en tal y tal lugar"), un desarrollo, un clímax, que a menudo puede ser una inversión del mismo, y finalmente, un resultado o solución que puede pasarse por algo o suprimirse.

Esto es válido para toda clase de sueños, incluso para los que se desarrollan a la inversa, que Florensky estudió

y que corren de atrás para adelante, desde la solución hasta el comienzo, pero que finalmente se recuerdan en su secuencia natural. Puede ocurrir que durante el sueño uno sienta cierta dificultad en la respiración, esta simbología del sueño se presenta como la muerte por asfixia, y de inmediato toda la secuencia de los sucesos que han debido precederla y que han provocado la muerte, es traída en retrospectiva, corre hacia atrás desde la solución hasta el comienzo. Sin embargo, se recuerda a la secuela tomando el tiempo normal en un curso también normal de sucesos que culminan con la muerte, su causa final. El tiempo del sueño puede ser elástico y reversible como el de la antimateria. Pero cualquiera que sea la forma en que el tiempo real fluye, inclusive si va desde el final hasta el comienzo, el sueño más desordenado tiene una estructura, expresa por tanto una necesidad del hombre por el significado. Es esta necesidad lo que crea las estructuras. Estas estructuras están sujetas a una atracción concéntrica, que tiende inevitablemente a hacerlas más compactas y coherentes; la débil textura de los sueños desordenados y de la comedia es inestable y poco satisfactoria. Existe la necesidad de afirmaciones de significados más convincentes, más íntimamente críticas y más fuertemente inteligibles, de sueños menos desordenados y de comedias menos cómicas. A medida que crece el abismo entre el significado y los galimatías incomprensibles, se hace más urgente la necesidad latente de significación. De modo que a pesar de ser absurdas y groseras, todas las escenas cómicas, todos los sueños sin dirección no son sino llamadas virtuales a la experiencia metafísica. Todas las estructuras son significaciones sin estructura en estado embrionario.

Pero la distancia entre los dos extremos —el significado al mínimo, como en la estructura de los sueños desordenados y de la comedia, y el significado al máximo, como en la experiencia metafísica— no se puede salvar sin la ayuda de un mediador, un medio proporcional, según el

cual los sueños desordenados son al mediador, lo que éste es a la experiencia metafísica.

La humanidad ha buscado siempre ese medio en el sacrificio trágico.

La experiencia metafísica está a la misma distancia de la comedia como de la tragedia, de los sueños desordenados como del temido sacrificio. Desde un punto de vista metafísico, no-dual, la tragedia es cómica y la comedia trágica.

El sacrificio trágico une paradójicamente los dos extremos de la imaginación, la visión de la rosa y los sueños desordenados. Los griegos expresaron esta idea en términos que aún hoy siguen vigentes. La versión griega de la visión de la rosa es Apolo, el sol rodeado por el coro de las musas. Pero se añadió que Apolo o la Unidad, estaba, como Dionisio, multiplicado "dividido en vientos, agua, tierra, estrellas, planetas, animales", un desmembramiento que ya anunciaban los tumultos (*kômê*, de donde viene comedia) de las ditirámbicas, cómicas y carnavalescas francachelas dionisíacas. Dionisio es el dios del vino, el liberador de los sentidos, el descuartizado y el descuartizador. Espíritu de los viñedos, que se alimenta de la vida y la sacrifica a él, es la cabra salvaje (*tragos*), el símbolo caprichoso (*caper*) y zigzagueante de la luz: Dionisio en forma animal. Cuando los juerguistas degollaban a la cabra y comían su carne, Dionisio estaba comiéndose y sacrificándose a sí mismo por amor, por la integridad cósmica. La canción (*odos*) que cantaban en este sacrificio era la tragedia, la canción de la cabra sagrada. A través del frenesí, el horror y la compasión de la tragedia, Dionisio era una vez más Apolo.

Toda esta pantomima traduce en gestos simbólicos y posesión trágica el siguiente silogismo: que la vida diaria y múltiple niega el absoluto, la unidad, la experiencia metafísica; pero esta negación no puede ser absoluta. Aquello que por propia aceptación es relativo, sólo puede negar relativamente; y aquello que parcial y relativamente niega el absoluto, también parcial y relativamente lo afir-

ma. El absoluto no se puede negar absolutamente, porque lo afirma la propia fuerza convincente de su negación.

El silogismo cobra vida, se convierte en una experiencia total, a través del asesinato de la personificación del absoluto. Sólo una víctima divina lo hará.

Lo divino, la visión de la rosa y la comicidad de la existencia ordinaria y frustrada, se colocan en un contacto trágico y horrible.

Aristóteles pensó que para producir su conmoción, la tragedia debía "escribirse en un lenguaje dulce". El asesinato ordinario se convierte en un sacrificio que hace sagrados al sacrificador, a la víctima y a los participantes. De modo que el hombre "gracias a la imitación de cosas espantosamente dolorosas y aterradoras, se purga de su pasividad interior".

La condición previa del efecto trágico es la existencia de una repulsión hondamente arraigada contra el acto trágico del sacrificio, y esto sólo puede causarlo una identificación con la víctima.

La contradicción entre el amor y el asesinato produce un estallido interno en el mundo de la psiquis. El lenguaje dulce del amor describe el suceso cómico más absurdo, la perversa autodestrucción. Pero un soplo del aroma de la rosa se mezcla con el vaho enfermizo de la sangre. La depresión trágica de la compasión y el horror levanta e invierte la perspectiva de la realidad cómica ordinaria.

En el patrón de la tragedia, que es como el de la misa, el Padre acepta —como expiación por los sueños desordenados y la comicidad de la vida diaria— la compasión y el horror del espectador, que lo ve sacrificándose a sí mismo, su propia voz y su propio hijo en el desierto de los sueños cómicos. El espectador intercala: él está sacrificando su propio ser cómico por un ser más verdadero y desinteresado; los dos son uno pero han subrayado la duplicidad para purgar a su unidad de la menor huella de dualidad.

La tragedia se puede describir como una visita al mundo inferior. En este caso, después del sacrificio, se visitan los

arquetipos uno por uno trastocados, hasta que al final de la prueba se puede llevar a cabo la inversión del camino y la apoteosis.

La misa y los Tormentos del Infierno o Divina Comedia, son los dos prototipos. Sus semejantes se encuentran por todo el mundo, desde el ciclo Hainuwele de la doncella sacrificada de los granos y de los frutos, hasta la cumbre de la tradición trágica universal, la pieza balinés del Ramayana sobre Siva, el salvador, en la cual un príncipe joven, la víctima de su madre embrujada y de su no menos embrujado primer ministro, es atado a un árbol como Woden a la horca o Cristo a la cruz. Siva (la liberación o experiencia metafísica) le confiere la inmortalidad al príncipe. Esta nueva cualidad saca de su encanto a todos los personajes. El mal, encarnado en sí mismo, ruega por su liberación pero es arrojado sin misericordia fuera de la existencia. Los personajes cómicos de la pieza subrayan la inversión trágica: la comedia es el mediador entre la tragedia y la liberación, del mismo modo que la tragedia es mediadora entre la comedia y la liberación.

La tragedia clásica dionisíaca de Aristóteles, la misa y los Tormentos del Infierno eran representados en la coronación de los reyes babilonios. La leyenda de la creación del mundo introdujo la última cena, con todos los simbolismos de la comida debidamente subrayados, antes de que el rey sufra una serie de humillaciones. Fue abofeteado en la cara, azotado en los oídos, obligado a doblegarse. Sus lágrimas se consideraron como una señal de la aceptación de arriba, el paso de la comicidad a lo trágico, después de lo cual él continúa hacia un foso que simboliza la muerte. Allí sacrifica un toro, símbolo del cielo y de la luz, y enciende un atado de juncos, símbolo de la unidad y del silencio. Luego muere y se convierte en el planeta Saturno, el distante señor de la paz.

El hijo lloroso y afligido del rey abre de nuevo la boca de su padre, toma su mano, lo resucita y triunfa sobre todos los enemigos. Sube al cielo, a la morada de la felici-

dad eterna, donde tienen lugar un sagrado matrimonio y una transfiguración.

La dura prueba de Osiris seguía la misma secuencia, con el descuartizamiento del salvador, el derramamiento de lágrimas, el descenso al infierno, el duelo, la resurrección, la lucha y la gloria coronadora, el matrimonio con Isis.

Las insignias de la exaltación final son los símbolos habituales que se congregan alrededor de la visión de la rosa —la corona luminosa rematada de cuernos o de plumas, el trono de oro o de cristal de cuarzo, el bastón o rama del árbol sagrado. Incluso hoy en las coronaciones inglesas el cuerpo desnudo se viste con un "syndon", alrededor de la cintura se ata una cuerda y los hombros se cubren con un manto cósmico o chamánico.

Los patrones de la tragedia y el sacrificio son los de la iniciación, que siempre es una muerte y una resurrección. Las posibles pruebas penosas comprenden todas las que el héroe doliente es capaz de soportar: la purga, el vómito, la expoliación, el azotamiento, el vapuleo, la sed, el hambre, la vigilia, las heridas. Hay una procesión o una circunvolución por un espacio sagrado, un cruce cuádruple de los elementos, un descenso bajo la tierra, un baño, una exposición al aire, un contacto con el fuego. Le sigue una enseñanza formal, una danza; posiblemente una posesión o un estado alucinatorio, o ambos, provocados por fumar o respirar incienso, por mirar una llama, un dibujo, por ser salpicado con agua o por escuchar o recitar letanías, por comer la carne y beber la sangre de una víctima. Al final, el nuevo iniciado es colocado en el trono y coronado.

El modelo de interpretación trágico e iniciatorio, aplicado a los reveses de la vida, nos ayudará a salir de las alucinaciones de ellas. En el cristianismo uno se identificaba con el doliente Jesús —o con Hércules si prefería la idolatría antigua; o con el agonizante Alí y su familia si prefería la secta Shia del Islam; o con Rama y Sita en India. Todas las religiones proporcionan medios semejantes para disminuir nuestras pruebas severas.

Pero queda el peligro de dilatar el ego. A veces, la crema del ego hirviente se desnata a través de la institución que maneja el mito y que incidentalmente hace del pago de los diezmos la condición previa para las identificaciones trágicas legalmente válidas.

Un método honesto con la metafísica debiera, en cambio, insertar la comedia en la tragedia iniciatoria. Los bromistas y los tontos de las piezas de Shakespeare, los chistes en la iniciación, la burla malvada a la llorosa Demeter fuera de sí de dolor, en Eleusis, todo esto asegura que la identificación con el héroe doliente se convierte, en vez de en un obstáculo, en un punto de apoyo para alcanzar la experiencia metafísica.

¡Nunca pierdan de vista al burlón! El garantiza que no confundamos el signo con el referente; que es el error básico que el hombre siempre comete —y sin embargo, mayor error craso no existe· Con un bromista presente, la pesadumbre no ahogará jamás a la vida. No hay que confundir esto con una moderación de la tragedia, ni con la aceptación dócil de que "si no existe la maldad absoluta tampoco existe la tragedia extrema", para la higiene psíquica superficial del humor insulso.

El verdadero camino es el de una intensificación, de una purificación tanto del espíritu trágico como del espíritu cómico, que deben destilarse separadamente del caldo gris de la vida diaria y luego ponerse en contacto entre sí: Cristo entregando su vida entre la burla carnavalesca de los soldados. Es la disonancia la que es liberadora.

La tragedia debe intercalarse con la comedia, pero su voz dulce no debe exceder a las asperezas, al poder y al encanto de la comicidad, de modo que su estructura, su inherente necesidad de significado se destaque en crescendo con la energía de una hélice ascendente: desde su presentación, que es un reto y un conflicto —el griego *agon*— que culmina con la muerte o el descuartizamiento *(sparagmos)* que implica adoración y *pathos* hasta el duelo o la deposición o el descenso al infierno, que finalmente

se invierte, y se metamorfosea en una resurrección o elevación —el griego *anagnorisis*.

Los aspectos individuales pueden convertirse en independientes, tal como pasa con la inversión o metamorfosis del clímax en los ciclos de El gato con botas, de la horrenda bruja convertida en una bella novia, del sapo que el beso convierte nuevamente en el Príncipe Encantador, de la Bella y la Bestia. La presentación puede parecer autosuficiente en las canciones irónicas, en los duelos, en los poemas épicos o en los exorcismos. La esencia de la tragedia y de todos los ritos de ofrendas debiera ser el sacrificio de uno mismo, de la fuerza magnética que mantiene unido a nuestro yo habitual. El ofrecimiento de los cuerpos gruesos y tenues al Testigo afecta la inversión trágica y gloriosa a través de la realización de que el sacrificado quiere su sacrificio, si está más allá de la dualidad —más allá de la noción del asesino y la víctima.

La visión de la rosa final está señalada, a veces, por un paso al anapesto U U — majestuoso y triunfal (triunfo quiere decir un golpe de tres pies), después de los yámbicos saltarines U —, U — de la comedia y de los troqueos solemnes y los dáctilos dulces de la tragedia — U, — U U.

La tragedia sigue el esquema de las canciones de cuna. Su final corresponde a los trocaicos normales de los latidos del corazón.

El acceso trágico a la Rosa de los Arquetipos triunfal y final, es el propósito de los rosarios y collares de cuentas, donde cada arquetipo se enfoca en sucesión, tal como se imitan todos los animales en las sesiones preparatorias del chamán, uno después de otro, y en las procesiones sagradas se meditan todas las direcciones a seguir. La visión gloriosa inspira, también, la creación de los molinillos de oraciones, las ruedas de la adivinación como la ruleta de Delfos, y, sobre todo, las danzas que se hallan en círculo alrededor de un poste, un pozo, una piedra, un altar, una víctima agonizante, una persona poseída, o mejor aún, un chamán actuando, solo o con sus ayudantes. El centro es

la fuente de la visión. Ay, el centro es con menos frecuencia un danzarín haciendo piruetas que un chorro de sangre precioso y trágico, más embriagador que el vino. La visión de la inocencia torturada destroza el alma del espectador, enferma de escrúpulos, amor y ultraje, excitada más allá de ellos y finalmente vacía y serena. El hombre siempre ha insistido en su identificación horrible y horrorosa con la víctima animal. Esta identificación toma a veces una forma atroz; la empatía sensible por las delicadas tracerías de la vida queda brutalmente aturdida y se le da el apodo de remilgo. Verdaderamente satánico es el éxtasis frío, la conmoción de sentirse volando, convertido en pura y deliberada voluntad de poder, por encima de los dolores de la propia psiquis, que se aferra con amor desesperado a la víctima sangrante que todavía lucha. Uno puede sentirse sanguinariamente extasiado. Hay en el hombre una sed extraña y compleja de sangre vital, de un amor que aniquile; se mata al cuerpo para obtener su psiquis; en las ejecuciones públicas en Inglaterra se observaba a las mujeres esforzándose para ser tocadas por las manos todavía temblorosas del ahorcado. Quizá algo semejante está en acción en los animales de presa, cuyas voces son idénticas a las de las víctimas; es como si un nexo de simpatía pusiera en un mismo tono el chillido del halcón con el de los conejos o gatitos, o modulara el aullido del lobo hasta convertirlo en una imitación siniestra del balido de la oveja o del bramido del toro, según la observación de Chateaubriand.

Tan pronto como el caballo ha sido degollado, los chamanes siberianos se precipitan al mundo invisible para asegurar el alma del animal y montarla hasta las propias fuentes del ser. Los Bororos danzan sobre la piel de jaguar sacrificado hasta sentirse poseídos por su alma, mientras las mujeres lloran la muerte del animal.

Se supone que la sangre recién vertida confiere la posesión. Parece que la sangre ayuda a entrar en trance y a salir de él, causando o disipando, especialmente, la posesión por el espíritu, el arquetipo de la víctima. Todos los

ingredientes de las ceremonias religiosas —el agua imantada, el incienso, el fuego, los cánticos y la sangre o el vino— tienen la finalidad práctica de ayudar a entrar y a salir de un arquetipo. ¿Hay algún conocimiento o purificación que no sea afectada por la sangre malsana o por el recuerdo de ella? ¿Es posible la purificación sin un vaho de azufre? Profirio, el sublime platónico, afirmaba que los sacrificios sangrientos eran degeneraciones de la inocencia original. En el centro de la arena no siempre ha estado necesariamente el sacrificio trágico, sino solamente la visión, solamente un chamán tocando el tambor. En las versiones siberianas, su voz se eleva vertiginosamente hacia el cielo, mientras él se inclina hacia adelante, arrastrando lentamente el pie izquierdo y rápidamente el derecho, y luego saltando y aullando en éxtasis.

El coro de espectadores forma un círculo, asiendo bandas o con las manos entrelazadas o enganchados por los brazos, arrastrando los pies, respondiendo, haciendo eco, agregando impulso a los giros rápidos hasta que son barridos del suelo, arrastrados hacia el remolino del Espíritu. En ocasiones se forman muchos círculos, cada uno de ellos representa un arquetipo, que moviéndose en direcciones opuestas, hacen contrapunto con los ritmos y las velocidades. Los yuroks, de California, pueden hacer hasta diez círculos concéntricos. El Far Oer y el *Sigurdsvaket* finlandés, el despertar de Sigfrido, es una danza que se baila en círculo alrededor de un solista, en la que se canta, en forma de responso, la tragedia de Sigfrido. Las danzas trágicas tortuosas y laberínticas, las imitaciones de la cópula, de los choques bélicos, y todos los desfiles procesionales, ondulantes y sinuosos terminan en la gloria del anillo de rosas.

29. *Centros de transformación y curación*

La primera finalidad de la educación espiritual es alcanzar la visión de la rosa. Un Wiradjuri australiano cuenta la historia de cómo su padre, cuando él era muchacho,

lo llevó a la selva: "Colocó dos grandes cristales de cuarzo contra mi pecho y ellos se desvanecieron dentro de mí... con una sensación cálida. Esto era para hacerme más avisado. Me dio a beber cosas como cristales de cuarzo en agua. Parecían granos de arroz y tenían un sabor dulce. Después de esto, yo solía ver cosas que mi madre no podía". Pero su padre no había terminado con él. Un día lo hace volar vertiginosamente hacia el cielo, allí contempló a Dios y vio los enormes cristales de cuarzo que se extendían desde sus hombros como pétalos transparentes y deslumbrantes.

¿Cómo se las arregló para hacer todo esto? Sabemos que le dio a beber a su hijo agua endulzada.

El agua, mezclada y adulterada, se utiliza para provocar estados alucinatorios. En vez de los cristales del Wiradjuri, los hindúes ponen en el agua bendita azafrán y alcanfor. En Balí, además de cantar himnos védicos a su alrededor, arrojan algunas veces una flor dentro de ella. El creyente la bebe o es rociado con el agua y tiene visiones, recibe la visita de un dios, y al final, incluso por un momento, llega a convertirse en el dios, en el arquetipo mismo. Y todavía más, es con agua que lo traen de nuevo a la realidad. Esto es importante porque la experiencia visionaria es el primer objetivo, pero no el último. Lo que cuenta es el poder para entrar y salir de esos estados, la naturalidad que se aprende para oscilar dentro y fuera de ellos. Los budistas advierten que se pueden crear dependencias con el mundo de los dioses —los dioses maravillosos, alegres, poderosos y curativos— dependencias que se convierten en obstáculos. La nostalgia por los Edenes puede ser una forma de entrega mental peligrosa y debilitadora. La visión y el éxtasis deben importar menos que la desidentificación y la liberación duradera.

Pero son, sin duda, significan más que todo lo que el mundo pueda ofrecer. De modo que no hay por qué extrañarse si lugares como el de Wiradjuri en la selva se convierten con el tiempo en santuarios. Especialmente si está señalado por una piedra especial, o si en las cercanías

corre un arroyo peculiar con un murmullo arrullante y tranquilizador —un lugar para ir a soñar sueños curativos.

Con el tiempo se desarrolla una serie de ritos y se construye un templo sobre un diagrama que reproduce la visión de la rosa.

Lo mejor que el hombre ha creado ha sido prodigado a través de los tiempos en estos centros de curación y renovación, en recompensas por las alegrías que ellos han ofrecido. Cuando estos lugares desaparecen o pierden su poder, la vida se convierte en una cosa sorda. Sin ellos, el arte muere y las costumbres se hacen más brutales; el capataz releva al hipnotizador sacerdotal de su función. Esto ocurrió cuando los hombres se convencieron de que los aprendizajes como el del Wiradjuri en la selva debían reemplazarse, que las cosas ya no se organizaban con sólo ajustar el tono arquetípico o con tener visiones. Bajo esta nueva disposición, los cambios tangibles, considerados ahora como los únicos logros que valen la pena, deben ser afectados solamente por medios tangibles. Todas las ciencias modernas penden o cuelgan de este artículo de fe, tal como lo señaló vigorosamente Simone Weil. Todo en la naturaleza está obligado a ajustarse al paradigma del trabajador manual desentrenado. El universo está reducido nada más que a medir las energías que se consumen y que se renuevan, excluyendo a todos los demás modelos —la finalidad, la totalidad, la armonía, los arquetipos. Estos pasan por pseudocientíficos. Hasta que, al fin, sean las únicas palabras sucias que quedan.

De modo que ahora los centros de curación, de transformación, los lugares de los sueños sagrados, han desaparecido. Uno ya no vaga por el mundo como un peregrino corriendo de santuario en santuario, sino como un perro que husmea en busca de huesos viejos. Los viajeros mercuriales, semejantes a Anubis, sólo encuentran otro ejemplo similar de habilidad para los sueños sagrados en la iglesia de la isla griega de Tinos, o en los centros sufíes de Nakshbandi, en Afganistán, donde se recitan fórmulas sagradas y se hacen gestos de curación sobre los cuerpos

de los durmientes. Algo parecido a la inserción de los cristales de cuarzo en el cuerpo del Wiradjuri, es lo que se puede ver entre los médicos-espíritus de Brasil o las Filipinas, quienes, como los médicos-brujos araucanos, de Dayak y de Siberia, parece que abren y operan los cuerpos enfermos. La pérdida de sangre sólo se hace evidente cuando el consentimiento del paciente no es total. Todo esto se realiza con la fuerza del más burdo de los sistemas arquetípicos. De modo que uno decide buscar a los adeptos de la sociedad china Man Sun, cerca de Perak, en Malasia, cuyo método es mejor conocido y aparentemente menos tosco. Estos viven aislados en cavernas durante un tiempo, dedicados a reunir los objetos sagrados que les han sido señalados por una revelación repentina como símbolos vivos de su búsqueda. Con ellos hacen un relicario, o caja de objetos sagrados, ante el cual rezan diariamente. Ciertos estados del cuerpo y de la psiquis están condicionados al pensamiento de ellos. Los adeptos aprenden a entrar en éxtasis a voluntad. Cuando los fundadores de la sociedad los abren a la posesión, los ayudantes deben estar cerca quemando muñecas de papel u otras presencias sutiles indeseables que pudieran penetrar en la mente de la persona en trance. Antes de llevar a cabo la operación, los adeptos examinan su cambio. Una sensación de calor debe correr desde el vientre hasta el cerebro, el cual parece estallar, hasta que finalmente todo el cuerpo resplandece. El cuerpo ha sido atravesado por espadas pero permanece inerme. Las manos han sido introducidas en agua hirviente y se sacan intactas. Esto no tiene nada de excepcional para los cultos chinos del espíritu. Después de todo, los estados maníacos reemplazan a la anestesia —e incluso en el entrenamiento autógeno común de Occidente, se practica una manipulación modesta de las sensaciones internas de calor.

El cirujano Man Sun se convierte en una llama que gira violentamente; sus emanaciones poderosas penetran hasta lo más profundo del alma del paciente extendido ante él, en el acto de ofrecerse al arquetipo poderoso del sacri-

ficio. Las dos almas se funden, y el paciente acepta el cambio de su destino.

Nuestro peregrinaje nos lleva ahora, después de Perak, al pueblo mediterráneo de Galatina, cerca de Tarento, la tierra de las tarántulas, que tanto temor inspiran a los tarentinos, siendo para ellos los símbolos esenciales de los arquetipos, de diosas como las Taras de la India y del lejano Oriente.

Las tarántulas construyen sus telas de modo cosmogónico y triádico. En la primera fase se lanzan de cabeza hacia abajo y quedan suspendidas en su hilo; en los ritos de algunos pueblos, se lanza a los iniciados al abismo con un pie atado a una cuerda —para que vean, durante un instante, como consecuencia de su muerte aparente y repentina, el desenvolvimiento de toda su vida. En la segunda fase, la tarántula extiende su hilo en todas las direcciones; desde el centro, hasta donde se ha dejado caer, irradia como una estrella, teje sus hilos —como los rayos que salen de un eje. En la tercera fase, parte desde el centro y comienza a girar en círculos cada vez más amplios uniendo los hilos como lo hace un fabricante de canastos. La misma división triádica se obtiene en la danza de la espada y en la danza Morris, desde España hasta Escocia. ¿Cómo un alma sensible puede dejar de admirar una tarántula? Los violinistas descubren que a cada tipo de tarántula le corresponde un tipo de tarantela, un cierto modelo rítmico —un cierto arquetipo. De modo que la gente de los alrededores de Tarento cuando se siente inexplicablemente temerosa, obsesionada o deprimida, sabe que ha sido picada por una tarántula. Deberían haberse puesto de acuerdo con ella, lo que significaba convertirse en ella, pero inconscientemente se han atrevido a ignorarla y a provocar su ataque.

Un día, en la fiesta de las tarántulas de Galatina, me acerqué a un grupo de mujeres viejas y les hice esta pregunta "¿Cuántos tipos de tarántulas hay?" Escarbaron sus marchitos cerebros, se consultaron entre sí. De repente brillaron algunas débiles fibras de conocimiento: "Está la

muda, cuando ella te agarra te vuelve mudo como una piedra. Luego está la *Esterina*, que es muy brillante y coqueta. Luego la *Pupetta*, la muñeca; cuando ésta te pica se vuelve uno tonto como un niño". La respuesta de un hindú o un tibetano habría sido: "Hay tantas Taras como las que el alma puede necesitar".

Una vez al año traen a Galatina a todas las mujeres que han sido picadas por tarántulas. Esto ocurre durante la fiesta de San Pedro y San Pablo. La catedral de Galatina está dedicada a San Pedro y tiene una piedra (petra) sagrada que es objeto de veneración —el primer signo de identificación de los santuarios. Exactamente en la acera opuesta, está la capilla de San Pablo, que tiene un pozo de agua bendita —el segundo signo de identificación de los santuarios.

San Pedro y San Pablo reemplazaron a los gemelos sagrados Cástor y Pólux. Cástor, el nocturno, era domador de caballos y se ocupaba de las fuerzas de la naturaleza, de los arquetipos. Pólux, como lo descubrió Lydus, el pitagórico, era una mónada, colocado por encima de la naturaleza —la unidad en paz, compacta como una piedra. Pólux es Apolo, Cástor es como Dionisio. San Pablo fue un guía, un domador de congregaciones de mujeres poseídas que hablaban en muchas lenguas —un Dionisio. En esta plaza, donde se venden en las ferias el mismo tipo de panderetas dionisíacas que se ven en las cerámicas antiguas, ahora en versiones de plástico, el nombre completo de San Pablo es "San Pablo de las tarántulas".

Las familias apesadumbradas llevan a la capilla de San Pablo a las víctimas de las tarántulas. Su desmayo a simple vista parece doloroso. Se sientan, con los ojos cerrados o con la expresión demacrada y fija la mirada en los bancos que hay a lo largo de los muros de esta capilla pequeña y sofocante, donde también se reúnen los violinistas. Los parientes permanecen cerca, a la expectativa. La mujer, que lanza suspiros, es acariciada y consolada. Encienden una vela larga y la colocan frente a ella, como ante un cadáver o un altar. De repente, la mujer comienza a ja-

dear y suelta un grito horripilante que hiela la columna vertebral. Cuando comienza, los espectadores reunidos fuera de la capilla, se alejan o se dispersan; uno puede ver que sus sonrisas disimuladas se hacen cada vez más incómodas y dolorosas. Ahora el jefe de los violinistas se acerca y agita un manojo de cintas de diversos colores ante la mirada vidriosa de la mujer. Ella arranca una de las cintas, la que corresponde al color de su tarántula. La cinta de colores del chamán simbolizaba el arcoiris, el puente tendido hacia el cielo —como los cristales de cuarzo de los hombros del dios de los Wiradjuri. Los colores son como los arquetipos, refracciones de la luz Unica. El color de la cinta que ha escogido la mujer sugestiona a los músicos. Los violinistas ensayan esta o aquella tarantela hasta que las piernas de la mujer reaccionan violentamente, empujándola a una danza irresistible que la hace retorcerse y dar vueltas. Gritando roncamente, salta sobre el altar; desde allí salta hacia la cornisa alta y estrecha y comienza a dar vueltas en torno a ella como un acróbata bien entrenado, agitando, haciendo volar su cinta.

Cuando el arquetipo ha hecho su trabajo y ha girado en su vórtice, la mujer se desploma, agotada, bañada en sudor, tranquila. Ahora pueden llevarla a la catedral, a la piedra de San Pedro.

Desde Galatina, el viajero en busca de ritos de curación se traslada al desierto iraní. Una vez se me ocurrió preguntarle, repentinamente, a un sacerdote zoroastriano: "¿Qué hacen ustedes con sus sueños?" "Tenemos formas de usarlos, gracias a las cuales no hay personas con desarreglos mentales en esta comunidad" —respondió su esposa—, luego desapareció para preparar un té especial hecho con belcho, dejando que su esposo me explicara el hermoso rito.

Cuando algún creyente zoroastriano se siente fuera de equilibrio, acude, tarde en la noche, a casa del sacerdote quien lo pone a dormir. El sacerdote y sus ayudantes han preparado las raíces de belcho y colocan a un lado un

mortero hecho de su mano con los siete metales conocidos. Todos se sientan alrededor de la cama.

El hombre se duerme y el sacerdote comienza a cantar himnos del Libro Sagrado. Las palabras vertidas en el oído del durmiente, llevan su mensaje hacia lo más profundo de él. En Yorubaland, cuando el padre quiere instruir a su hijo en los conocimientos y secretos, le susurra cosas mientras duerme.

Los zoroastrianos llevan una cuerda sagrada atada alrededor de la cintura. Durante los rezos, la desanudan y la vuelven a anudar. Forma parte de la escalera-aparejo para subir al cielo del chamán, del lazo, de la cuerda del escalador. En China la cuerda también era con lo que éste hacía volar el símbolo de su alma desprendida, la cometa. Cuando el chamán se degrada hasta convertirse en un saltimbanqui, la cuerda forma parte de su saco de trucos; con ella realiza los trucos de la cuerda y hace su exhibición de equilibrista. San Francisco le enseñó a sus discípulos a llevarla atada en la cintura y a usarla como rosario y como látigo. Los zoroastrianos dicen que simboliza los campos inferiores de energía y su atadura. Cada una de sus seis hebras está hecha con doce pelos de cabra o de camello, son recordatorios de los festivales a todo lo largo del zodíaco. En pocas palabras, constituye la visión de la rosa, con todos los arquetipos a su alrededor, abrazando el corazón.

Durante la larga noche de ritos, el sacerdote oficiante tiene en la mano la cuerda del durmiente, uniéndola a la suya.

Al mismo tiempo que con la otra mano se ocupa de agitar con el majadero la infusión de belcho en el mortero,

La esposa del sacerdote me dio a beber té de belcho. "Ustedes —me dijo— lo usan como tónico del corazón. Nosotros lo recogemos en una fecha especial y sólo usamos las plantas que crecen en las altas montañas. Produce también una ligera euforia".

Al romper el día, el sacerdote canta los últimos himnos del rito curativo. La infusión está lista y se vierte. Ahora

el mortero está vacío. Está hecho con los siete metales conocidos, como algunas campanas tibetanas cuyo sonido exquisito es capaz de conmover intensamente. El triturador se hace girar dentro del mortero hasta que comienza a arrancarle sonidos cada vez más altos. Cuando el armonioso sonido penetra el sueño del paciente, se le hace tragar de un golpe la infusión de belcho.

En su sueño curativo, el paciente casi siempre ve a la bella novia celestial que los zoroastrianos esperan encontrar después de su muerte. Una bruja espantosa para los malvados, ella encarna la sabiduría y la felicidad para los creyentes; la misma doncella que encontraban los chamanes, que visitaba a los poetas taoístas, a los sufíes y a los trovadores extasiados, a quien Dante llamó Beatriz y Petrarca Laura, la esposa-espíritu del Vudú.

Para el viajero, al final de su recorrido, resulta claro que el mundo permite un arreglo mucho más simple una vez que ha conocido la experiencia metafísica. Cuando los arquetipos se apartan de esa experiencia de la unidad, el mundo de los sueños caóticos de la vida diaria forma una especie de niebla. Entre su cómica decepción y su experiencia metafísica sólo la tragedia y el sacrificio median. Y entre la tragedia y la experiencia metafísica sólo el conocimiento de la decepción cómica del mundo media. Existen tres esferas: la experiencia metafísica y su reflejo, la visión de la rosa; la comedia de los sueños desordenados; y la tragedia del sacrificio. Son como círculos unidos y es la experiencia metafísica lo que está en el centro.

INDICE

I

EXPERIENCIA METAFISICA

1. Experiencia metafísica 9
2. Pérdida del rostro 15
3. La cara que uno tenía antes de nacer 17
4. Hacia adentro y hacia afuera, transformaciones alquímicas 22
5. Dualidad y tiempo superados 27
6. La compleja relación y pertenencia de la locura y la iluminación 36
7. Unidad 46

II

ARQUETIPOS

8. Números como arquetipos 59
9. La percepción emocional de los arquetipos .. 74

10. La realización de los arquetipos a través de los sinónimos 82
11. La realización dc los arquetipos a través de las similitudes 91
12. ¿Cuántos arquetipos hay? 96
13. Lo que los arquetipos hacen al hombre 102

III

ARQUETIPOS Y POLITICA

14. Arquetipos en política. El arquetipo de Roma 113
15. Débiles variaciones modernas 127
16. Los arquetipos políticos son degeneraciones 131

IV

POESIA ARQUETIPICA

17. Los arquetipos y la poesía. El silencio es la matriz 137
18. La cosmogonía como estética 139
19. Poesía y simetría 144
20. Poesía y sincronización 147
21. Poesía y sugestión 148
22. La poética como una experiencia de los arquetipos 151
23. Poesía y símbolos 152

24. Poesía, introspección y mito 156
25. La tríada interior 160

V

LA VISION DE LA ROSA

26. La visión de la rosa 171
27. Comedia y sueños primarios 177
28. Tragedia y sacrificio 183
29. Centros de transformación y curación 192

ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR EL 9 DE FEBRERO DE MIL NOVECIENTOS OCHENTA Y CUATRO EN LAS PRENSAS VENEZOLANAS DE EDITORIAL ARTE, EN LA CIUDAD DE CARACAS

Los arquetipos
Elemire Zolla

En este libro, Elemire Zolla lleva a cabo una maniobra intelectual de sorprendente originalidad: explorar el carácter inmutable y universal de los Arquetipos y la fuerza apremiante que ejercen sobre el hombre.

Pero los Arquetipos, esos paradigmas ejemplares, sólo son accesibles a través de una experiencia catártica del espíritu llamada la *experiencia metafísica,* la cual se logra cuando la compenetración entre la psiquis y los objetos del mundo exterior es completa y total.

Esta unidad representa un anhelo humano, necesario para alcanzar el equilibrio con el universo o la trascendencia del ser. La tesis que Zolla plantea aquí es que esa experiencia debe asumirse como un desafío del espíritu contra sí mismo y. por tanto constituir una esperanza para aquellos que sufren de desesperación ante el desprecio y el cinismo de nuestra sociedad moderna.

Más que un tratado metafísico, es un tratado moral que Zolla apoya con una erudición profunda y admirable y en un estilo directo, preciso y convincente.

Zolla nació en Roma en 1926. Escribe indiferentemente en inglés e italiano. Ha publicado varios libros importantes y es uno de los ensayistas más destacados de su país. Monte Avila ha publicado de Zolla *Historia de la imaginación viciosa* (1978), en una excelente traducción de Enrique Pezzoni.

Monte Avila Editores

P.V PVP Bs 60.00 Monte Avila EDITORES C.A